**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA**

RODRIGO ALVES DO NASCIMENTO

**Anton Tchékhov:
drama, tempo e crise**

Versão Corrigida

São Paulo

2019

RODRIGO ALVES DO NASCIMENTO

**Anton Tchékhov:
drama, tempo e crise**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N244a NASCIMENTO, RODRIGO ALVES DO
Anton Tchêkhov: drama, tempo e crise / RODRIGO
ALVES DO NASCIMENTO ; orientador BRUNO BARRETTO
GOMIDE. - São Paulo, 2019.
278 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Anton Tchêkhov. 2. dramaturgia. 3.
temporalidade. 4. crise do drama. I. GOMIDE, BRUNO
BARRETTO, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): RODRIGO ALVES DO NASCIMENTO

Data da defesa: 05/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): PROF. DR. BRUNO BARRETTO GOMIDE

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/10/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

NASCIMENTO, R. A. **Anton Tchekhov: drama, tempo e crise**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rodrigo Turin

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis)

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Jr.

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Julgamento:_____ Assinatura:_____

*Aos que lutam em defesa da Educação Pública,
pela firmeza com que seguem,
mesmo nos tempos mais difíceis.*

AGRADECIMENTOS

O nome de uma pessoa estampado na capa de uma tese obscurece o fato de que boa parte do conhecimento ali produzido se deve às muitas pessoas que cruzaram seu caminho. Devo muito às conversas descompromissadas e às perguntas curiosas - simples, mas necessárias - de alunos, amigos, professores e mesmo de desconhecidos que, rompendo a timidez, perguntavam: “para que serve isso tudo?”. Todos eles contribuíam para manter minhas ideias em movimento e me questionar, com a dureza necessária, sobre o sentido do conhecimento que produzimos.

Além deles, agradeço à FAPESP, pela concessão de bolsa aos projetos n° 2014/21718-0 e n°2017/04380-3, que resultaram nesta tese. Destaco que as opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas neste material são de minha responsabilidade e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Ao meu orientador, Bruno Gomide, por apostar nas minhas ideias e por ser, além de uma referência intelectual, um parceiro.

Ao meu supervisor em solo inglês, o professor Galin Tihanov, que me acolheu em meu estágio de pesquisas na Universidade de Londres – Queen Mary e de cujas conversas tirei algumas das principais questões que levanto nesta tese.

À Vilma Arêas, professora e amiga, pelas aulas provocantes na graduação na UNICAMP que me fizeram chegar a Tchêkhov.

A Eric Mitchel Sabinson, por insistir que as questões que nos movem na literatura e no teatro sejam as mesmas que nos movam na vida.

Aos professores Gilberto Martins (UNESP) e Samuel Titan Jr. (USP), pelas sugestões que me deram no exame de qualificação. Às professoras Elena Vássina (USP), Ekaterina Volkova (UFF) e Cleise Mendes (UFBA), pelas sugestões de leitura e envio de textos. Aos professores Ilya Kliger e Anne Lounsbery, da Universidade de Nova Iorque (NYU), e ao professor Radislav Lapushin, da Universidade da Carolina do Norte, pelo acolhimento no colóquio “Chekhov in the World” e pelas questões tão produtivas que me lançaram ao longo do evento. Ao professor Vladímir Katáiev, da Universidade Estatal Lomonóssov de Moscou (MGU), pelas sugestões de leitura que deu em minha última viagem de pesquisas à capital russa.

Aos funcionários do DLO, Maribel, Jorge e Luis, sempre prestativos e ágeis.

Aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, em especial à Flávia, que revisou com muito carinho todos os capítulos da tese e me deu ótimas sugestões; à Giuliana, que me apoiou em muitos momentos difíceis; à Priscila, que sempre esteve à disposição para conversas e sugestões de versão do russo para o português; e ao Chico, sempre pronto para ajudar com questões espinhosas de tradução.

Ao Andrei Tarasov, à Yulia Mikaelyan e à Dária Prestes (Dacha) por serem, além de grandes professores de russo, amigos.

Ao Marcelo Lotufo, parceiro de todas as horas, que teve a paciência de ler todos os capítulos da tese e estar sempre a postos para uma boa conversa sobre literatura.

Aos amigos que nesse período do doutorado me ajudaram de muitos modos: Diogo, Fernando Macedo, Larissa Higa, Lígia, Robson, Paulinha, Priscila Pereira, Caio, Aline Veras, Adriano, Lucas Andrietta, Ana Paula Colombi, Bruno, Haira, Leonel, Gislaine, Alê Pitta, Cláudia Pessoa, Clóvis, Joaquim, Jaque Borges, Elisa, Pati Carvalho, Juliana Benfica, Cabé e todos os irmãos de luta do cursinho popular Dandara dos Palmares.

Aos meus pais, Sebastião e Sônia, e aos irmãos, Rogério e Reginaldo: na nossa casa no interior e na vida difícil aprendi a importância da perseverança e da luta por justiça. O apoio e o exemplo de vocês são a razão de chegar aqui.

À Patrícia (Pat), cujo amor e companheirismo me deram meus melhores anos.

O tempo é o tecido de nossas vidas

Antonio Candido

RESUMO

NASCIMENTO, R. A. **Anton Tchêkhov: drama, tempo e crise**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2019.

Esta tese se propõe a uma análise de como o tempo se instala na dramaturgia de Anton Tchêkhov. Nas peças longas do dramaturgo, seus personagens são colocados diante de um cenário de profunda crise histórica, ideológica e familiar, que os leva a uma constante reflexão sobre o sentido de sua experiência temporal. Com frequência refletem sobre seu presente vazio de sentido e o comparam às lembranças do passado ou às expectativas de futuro. No entanto, seus discursos raramente se sintonizam e cada um parece habitar uma temporalidade distinta, de modo que o efeito final é o de um movimento dramático centrífugo e dispersivo. Assim, ao povoar suas peças com uma multiplicidade de experiências temporais ligadas à espera, ao tédio, à memória, à melancolia, aos desejos, à recusa, aos sonhos e utopias, o dramaturgo rompe com o “presente absoluto” do drama tradicional, que se baseava no diálogo intersubjetivo e na ação decidida dos personagens em um presente estável. Por meio da análise de peças como *Platónov*, *Ivánov*, *A Gaivota*, *Tio Vânia*, mas, principalmente, de *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, pretende-se demonstrar como desestabilização desse presente absoluto e a instalação dessa multiplicidade de temporalidades se articulam em torno de uma ironia dramática que impede que determinadas experiências temporais se sobreponham às demais. Tal ironia, feita de diálogos e acontecimentos dramáticos de outro tipo, soma-se à introdução de pausas, silêncios e momentos de estase, que abrem o drama à expressão de experiências temporais então já em franca experimentação na poesia e no romance modernos. O conjunto revela a complexidade da experiência temporal da província russa em um período de crise, ao mesmo tempo em que põe em xeque a sincronização temporal que, na modernidade burguesa, homogeneizou experiências temporais muito distintas. Ao fazê-lo, a obra não se acomoda à uma temporalidade de crise de fim de século e se abre de modo radical, transformado a multiplicidade temporal instalada na forma em dispositivo para a acomodação de temporalidades futuras – o que contribui de modo decisivo para que Tchêkhov se torne mais “atualizável” nas diferentes épocas e culturas.

Palavras-chave: Anton Tchêkhov. Dramaturgia. Temporalidade. Crise do drama.

ABSTRACT

NASCIMENTO, R. A. **Anton Chekhov: drama, time, and crisis**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2019.

This dissertation analyses how time is settled in Anton Chekhov's dramaturgy. In his major plays, his characters are set against a backdrop of deep historical, ideological, and family crisis that leads them to a constant reflection on the meaning of his temporal experience. They often discuss their meaninglessness present and compare it to memories of the past or expectations of the future. However, their speeches rarely tune in and each seems to inhabit a distinct temporality, so the final effect is that of a centrifugal and dispersive dramatic movement. Thus, by populating his plays with a multitude of temporal experiences linked to waiting, boredom, memory, melancholy, desires, refusal, dreams and utopias, the playwright breaks with the “absolute present” of traditional drama, which it was based on intersubjective dialogue and the decisive action of the characters in a stable present. Through the analysis of plays such as *Platonov*, *Ivanov*, *The Seagull*, *Uncle Vanya*, but mainly *The Three Sisters* and *The Cherry Orchard*, we intend to demonstrate how destabilization of this absolute present and the settlement of this multiplicity of temporalities are articulated in several ways by a dramatic irony that prevents certain temporal experiences from overlapping each other. Such irony, made of dialogues and dramatic events of another kind, is connected to the introduction of pauses, silences and moments of stasis, which open the drama to the expression of temporal experiences then already in frank experimentation in modern poetry and novel. The whole of the work reveals the complexity of the Russian province's temporal experience in a period of crisis, while at the same time calls into question the temporal synchronization that, in bourgeois modernity, has homogenized very different temporal experiences. In so doing, the work does not accommodate itself to an end-of-century crisis temporality and opens up radically, transforming the temporal multiplicity settled in the form into a device for the accommodation of future temporalities - which contributes decisively to that. Chekhov becomes more “updatable” in different times and cultures.

Keywords: Anton Chekhov. Dramaturgy. Temporality. Crisis of the drama.

Sumário

Introdução	12
1. Drama e apagamento do tempo	26
1.1. <i>Platónov</i> : entre exceção e fluxo do cotidiano	26
1.2. A experiência do deslocamento	43
1.3. As formas do tempo	49
1.4. Presente absoluto e sucessão.....	63
2. Que tempo é esse? (<i>Ivánov, A Gaivota, Tio Vânia</i>).....	85
2.1. A província russa: vazio e repetição	85
2.2. O lar, a família: solidão povoada	111
2.3. O movimento interior.....	131
3. As <i>Três Irmãs</i>: Moscou é apenas uma imagem no tempo.....	150
3.1. Um diálogo, muitos tempos	161
3.2. O evento possível.....	189
3.3. Poesia, tempo de resistência	201
4. O <i>Jardim das Cerejeiras</i> e o novo tempo do mundo	211
4.1. Crise e apego ao passado	221
4.2. Multiplicidade de temporalidades	233
4.3. Tempo: gênero e modo	253
Considerações Finais	262
Referências Bibliográficas	268

Introdução

- do apagamento do tempo à multiplicidade de temporalidades -

“Posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo um palco nu”¹. Assim Peter Brook começa um de seus mais provocativos escritos, *The Empty Space*, de 1968. O diretor britânico prossegue, afirmando que uma pessoa pode cruzar este espaço, sendo ao mesmo tempo observada por outra, e isso é tudo que precisamos para que o fenômeno teatral aconteça. Ainda que logo em seguida ele arremate, dizendo que talvez não seja exatamente isso “que tenhamos em mente quando falamos de teatro”, seu ponto de partida – retórico, ao menos – é a redução do fenômeno a dois elementos básicos: o *corpo* (ou corpos) e o *espaço*. Seja este um teatro morto, sagrado, rústico ou imediato², qualquer espaço, portanto, pode ser palco de sua emergência.

A passagem de Brook é ilustrativa do quanto o fenômeno cênico sempre evocou imagens do espaço. Diferentemente da prosa de ficção, que de algum modo evoca a imediata relação do leitor com as palavras e com a temporalidade projetada pela narrativa³, a experiência do teatro parece ter o espaço como ponto de partida decisivo. Isso porque muitas vezes, quando se pensa em teatro, pensa-se instantaneamente em *onde* ele se realiza, ou seja, a arena, o palco à italiana, a carreta de um caminhão, o estádio, a calçada... Do mesmo modo, sua fruição nas grandes cidades implica em algum deslocamento até um lugar definido – o que significa atribuir um caráter especial a este espaço, já que a rotina se altera em função do evento que ali ocorre. Além disso, hoje é comum que se pense no tipo de experiência espacial que o teatro proporcionará: espectadores se deslocarão ao longo do espetáculo, tocarão objetos e presenciarão cenas em espaços diversos ou fruirão todo espetáculo de modo estático, sentados em sua poltrona?

Muito menos intensas parecem ser as imagens do tempo que o teatro evoca. No entanto, o teatro é também uma arte do tempo. Reconhecê-lo é fundamental para

¹ BROOK, Peter. **The Empty Space**. Nova Iorque: Touchstone, 1996.

² As classificações são do próprio Brook e representam os diferentes tipos – ou experiências – teatrais sobre os quais ele se debruça ao longo do livro.

³ Aqui nos referimos à prosa de ficção em sua relação com o leitor solitário. Outras formas de fruição literária – como saraus, leituras públicas, recitais, slams etc – têm no espaço e na experiência de leitura em voz alta partilhada um ponto em comum com o fenômeno teatral.

entender sua natureza específica em relação às outras artes e seu papel subversivo na contemporaneidade. Diferentemente do cinema, do vídeo, da música e da literatura, capazes de serem reproduzidos e consumidos em diferentes momentos e contextos, o teatro se baseia não só em um *aqui*, mas também em um *agora* compartilhado com o público. A própria ritualização comum das casas teatrais tradicionais – ou mesmo do teatro de rua – demanda uma preparação para a experiência de outra temporalidade: o bumbo que reúne os transeuntes apressados para a apresentação teatral na praça, os encontros e conversas amenas no saguão do teatro, a entrada lenta na sala e os três toques que anunciam o início do espetáculo... Tudo conflui para que o espectador se prepare para ser introduzido em uma temporalidade, distinta daquela que moveu sua saída apressada de casa, sua corrida para tomar o ônibus ou o táxi, ou sua angústia para responder à última mensagem no celular⁴. Em suma, uma experiência temporal diferente daquela que pauta as relações contemporâneas aceleradas, que nivelam os acontecimentos e reduzem a experiência do tempo a horários, prazos, reagendamentos, cumprimentos ou mesmo a fluxos constantes e indistintos.

Anne Ubersfeld concebe tal processo de passagem de um tempo social a um tempo dramático como um “tempo iniciático”⁵. Sem essa outra temporalidade, uma integração com o fenômeno teatral seria impossível ou, no mínimo, menos intensa. Ainda assim, muitas vezes a experiência do tempo no teatro pode se reduzir à hora de início e de fim do espetáculo. Toma-se assim a ideia de tempo em sua dimensão mais formal e sem substância: a do tempo como expressão das horas do relógio. Ao fim e ao cabo, as horas que, caso o espetáculo seja entediante, poderiam ser gastas com um outro tipo de entretenimento. Mas pode-se dizer que quando um espetáculo é efetivo, seu poder parece ser o de uma resistência a essa temporalidade morta, como se o teatro reivindicasse: meu tempo é outro.

No entanto, ainda que o teatro seja uma arte espaço-temporal⁶ e logo de saída busque negociar outros sentidos possíveis para a experiência do tempo, a relação entre tempo, teatro e dramaturgia é pouco discutida. Em partes porque hoje, como constata Fredric Jameson, as pessoas já não escrevem tanto sobre o tempo: “Os romancistas e os

⁴ Aqui parto de algumas ideias já desenvolvidas em artigo sobre o tema: NASCIMENTO, Rodrigo; GOMIDE, Bruno. Tempo e drama: do presente absoluto à simultaneidade de temporalidades. *Aletria*, Belo Horizonte, v.29, nº1, p. 73-89, 2019.

⁵ UBERSFELD, Anne. *L'École du Spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1981, p. 240-241.

⁶ ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP/ Editora da Unicamp, 1993, p. 21.

poetas desistiram dele sob a inteiramente plausível premissa de que ele já havia sido exaustivamente discutido por Proust, Mann, Virginia Woolf e T. S. Elliot, e oferecia muito poucas chances de avanço literário”⁷. Para o filósofo, esse abandono paulatino do tema – que teria acometido inclusive a filosofia – deu lugar a um crescente interesse pelo espaço no “esquema ontológico geral das coisas”⁸. Curiosamente, como sugere Maria Rita Kehl, nunca se viveu um período com tanto sofrimento psíquico – e com patologias dele oriundas – relacionado a um tipo de aceleração e esvaziamento da experiência do tempo na contemporaneidade⁹. Nesse momento em que se torna mais aguda a percepção de que vivemos em uma “era de expectativas decrescentes”¹⁰, é como se a importância do tema na agenda de debates fosse inversamente proporcional à sua relevância na vida dos sujeitos.

Há, no entanto, questões específicas estruturais que dificultam uma investigação acurada do papel do tempo na dramaturgia e no teatro. Na dramaturgia, os elementos temporais são em geral vagos e indiretos. Quase sempre consistem de rubricas que demarcam um período do dia, uma passagem ou um intervalo de tempo. Na representação teatral, do mesmo modo, eles são menos perceptíveis que os elementos espaço-visuais, pois se diluem nas pausas, ritmos e cortes. Ou seja, objetivamente, o dispositivo temporal parece muito mais elusivo e passível de múltiplas e simultâneas significações, além de ser significado a partir da interferência de sentidos maiores: “imagem do tempo da história, do tempo psíquico individual, do retorno cerimonial” etc.¹¹. Isso significa que, do ponto de vista estrutural, sua apreensão e análise tornam-se muito dificultadas.

Mas há, no entanto, razões históricas específicas da poética dramática, que tornam a questão mais delicada do que o fora para outros campos, como o da forma do romance, por exemplo. Isso porque até meados do século XIX, a dimensão temporal fora negligenciada ou, pelo menos, reduzida ao seu aspecto mais chão na tessitura dramática. Boa parte das produções dramatúrgicas até então (como tragédias, melodramas, vaudevilles, e mesmo alguns dramas burgueses e históricos) se pautavam

⁷ JAMESON, Fredric. O fim da temporalidade. Trad. Maurício Miranda. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, nº 22, p. 188, jan.-jun. 2011.

⁸ Ibidem, p. 188.

⁹ KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão** – a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

¹⁰ A expressão é de Paulo Arantes. Ver: ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

¹¹ UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões Almeida Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 126.

pelas poéticas neoclássicas. Estas, por sua vez, eram uma derivação restritiva e normativa da *Poética* de Aristóteles, que estipulava que o tempo na tragédia não deveria ultrapassar o equivalente a uma “revolução solar”. Segundo o filósofo grego, a tragédia deveria evitar a forma da epopeia, ou seja, evitar a apresentação de uma multiplicidade de fábulas, como na *Ilíada*¹², porque tal forma múltipla não só dificultaria a apresentação de uma ação concentrada, com começo, meio e fim nítidos, mas também porque exigiria um malabarismo teatral que justificasse a passagem de longos períodos de tempo. Isso implicaria, dentro dessa lógica, na quebra de verossimilhança.

Dessa leitura derivaram uma série de poéticas que estabeleciam uma temporalidade muito rígida para o drama, a qual, para se realizar nesses termos, tinha no diálogo intersubjetivo um de seus elementos basilares. Era por meio do diálogo que tudo se realizava. Mormente em gêneros como o drama burguês e em alguns de seus derivados, como o melodrama, ele constituía o motor da ação. Palavra e ação adquiriam, portanto, correspondência ímpar. Sua articulação adequada criava uma cadeia de eventos bem amarrada, causalidade bem estabelecida, que se apoiava, por sua vez, em um espaço restrito e um arco temporal reduzido. Recursos como a narração, os monólogos, solilóquios e apartes eram tidos como estranhos à sua forma, pois sempre remetiam a acontecimentos que se deram fora de cena ou que, em alguma medida, se davam apenas na cabeça dos personagens. Ora, o efeito disso é uma espécie de apagamento da experiência temporal, pois o tempo se converte em mera sequência de presentes – um *presente absoluto*, como diria Peter Szondi em sua teoria do drama moderno¹³. Assim, todo o tempo do drama coincidia com o conjunto das ações enfiadas em torno de seus protagonistas. Um drama das relações entre os homens, em que o tempo presente se tornava o tempo da ação decidida, do elogio da vontade individual capaz de superar as crises.

Temporalidades como a da memória, do tédio, da melancolia, do trauma, do sonho e das projeções de futuro raramente emergiam no discurso dos personagens, pois implicavam em uma desestabilização do diálogo, ou seja, um reconhecimento de que nem sempre a palavra decidida dá conta de veicular as crises, dúvidas e expectativas dos sujeitos. Não à toa, durante muito tempo as peças de Shakespeare foram mal vistas pelos neoclássicos, pois segundo eles, eram recheadas de deslocamentos espaciais,

¹² ARISTÓTELES. **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas.** Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 60.

¹³ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 32.

monólogos reveladores de impasses pessoais e intervenções narrativas que projetavam temporalidades outras. Dentro da lógica da *doxa* neoclássica – em grande medida baseada em um preconceito a respeito da atenção do espectador –, isso significaria quebra da verossimilhança, pois o espectador seria levado a pensar sobre movimentos e experiências do tempo que extrapolavam a ilusão de uma temporalidade fechada.

No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, com o *novo drama* de Strindberg, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck e Tchékhov, torna-se mais sistemática a incorporação de temas que até então eram alheios ao drama clássico ou que, durante muito tempo, ficaram restritos a experiências tidas como não modelares. Isso implicou na instalação de uma crise na própria forma do drama, agora exposto em toda a sua artificialidade de *belo animal*. A partir daí, “as dramaturgias moderna e contemporânea jamais deixaram de acolher a desordem”¹⁴, promovendo um alargamento da forma dramática – “do lado épico, mas também do lírico, e até mesmo do diálogo filosófico, do documento e do testemunho”¹⁵.

Dentro desse movimento de desestabilização da forma dramática tradicional, a dramaturgia de Anton Pávlovitch Tchékhov (1860-1904) possui papel fundamental. Ele logo de saída perturbou as convenções tradicionais do drama apresentando personagens que são, ao fim e ao cabo, incapazes de agir. Uma galeria de anti-heróis sempre insatisfeitos com o tempo presente e que por isso põem-se a resgatar lembranças do passado, falar de modo cifrado sobre traumas, repetir tiques imemoriais ou lançar-se sobre elucubrações a respeito do futuro – seja aquele distante, utópico e quase místico, seja aquele de um país à beira da revolução. O tempo todo colocam a si mesmos e ao mundo em perspectiva, pois é constante a experiência do isolamento, da frustração, da impotência e do medo. A casa já não é mais o espaço de laços profundos e duradouros e o mundo é assustador o suficiente para apresentar mudanças das quais não se tem nenhum controle. Em um contexto como esse, é inevitável que o tempo se torne tema, pois a sua percepção como doloroso fluxo inexorável torna-se parte da experiência cotidiana.

O problema do tempo, e do modo como os personagens das peças e contos o experimentam, torna-se, assim, incontornável na dramaturgia de Tchékhov. Muitos estudiosos já se debruçaram sobre ele, enfocando-o ora de um ponto de vista estrutural

¹⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno** – de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. XVII.

¹⁵ Ibidem, p. XX.

(a posição do narrador e sua relação com os diferentes modos e tempos verbais na narrativa, por exemplo)¹⁶, ora de um ponto que poderíamos chamar filosófico, buscando o sentido das imagens do tempo que se desenham na narrativa ou no drama (imagem do tempo cíclico da natureza, do tempo como duração bergsoniana etc.)¹⁷. Ocorre que, seja na vida, seja em seus contos e dramas, o dramaturgo sempre tratou a filosofia ou o próprio gesto de filosofar com distinta ironia¹⁸. Além disso, a escrita dramática de Tchékhov se pauta por uma forma de objetividade que põe em xeque a possibilidade de um sistema filosófico em sua obra, ou, pelo menos, a possibilidade de que levemos a sério o modo como cada personagem elabora sua experiência do tempo. Isso porque somos confrontados o tempo todo com um tipo de construção prismática, em que qualquer afirmação é logo juxtaposta por uma outra, que problematiza voluntária ou involuntariamente a anterior.

Desse modo, o mapeamento de um ponto de vista autoral torna-se logo problemático. Diferentemente de Ibsen, cuja construção bem amarrada da intriga força polarizações entre personagens e conflitos que projetam uma visão de mundo determinada, em Tchékhov temos sempre a sensação de que o movimento dos significados é centrífugo, dispersivo, sugerindo vários centros possíveis ao invés de um único. Daí o fato de que sejam possíveis tantos estudos que mapeiem, ao mesmo tempo, entradas filosóficas as mais diversas para a iluminação de aspectos de sua obra¹⁹.

Em certo sentido Tchékhov tentava se colocar de modo distinto dentro de duas tendências predominantes na literatura russa de então: a do realismo e a do

¹⁶ Ver: TURNER, C. J. G. **Time and Temporal Structure in Chekhov**. Birmingham: Ed. University of Birmingham, 1994.

¹⁷ A esse respeito, ver: CHALYGNA, Olga. **Poetika. Kompozitsia. Vriêmia**. Moscou: Obrazovânie 3000, 2010.; JONES, W. G. Chekhov's undercurrent of time. **Modern Language Review**, v. 64, nº1, p. 111-121, jan. 1969; GILMAN, Richard. **Chekhov's Plays: an Opening into Eternity**. New Haven: Yale University Press, 1995 (especialmente o capítulo sobre *As Três Irmãs*); FROST, E. L.. **Concepts of Time in the Works of Anton Cexov**. 1973. 298 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Línguas Esclavas e Literatura, University Of Illinois, Urbana-champaign, 1973; GOODLIFFE, J. D. Goodliffe. Time in Chekhov's Plays. **New Zealand Slavonic Journal**, 1, p. 32-41, 1971; CRITTENDEN, Cole M. **Theater in Time – The meta-temporal drama of Chekhov, Vvedensky, and Havel**. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller, 2009. HRISTIĆ, Jovan. Time in Chekhov: the Inexorable and the Ironic. **New Theatre Quarterly**, v. 1, nº3, p. 271-282, ago. 1985.

¹⁸ EVDOKIMOVA, Svetlana. Being as event, or the drama of Dasein: Chekhov's The three sisters. In: APOLLONIO; BRINTLINGER. **Chekhov for the 21st century**. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2012, p. 57.

¹⁹ Inúmeros trabalhos já iluminaram aspectos filosóficos da obra de Tchékhov, sobretudo suas possíveis relações com o existencialismo e a fenomenologia. MOISEEVNA, O. M. **Tchékhov i Problîma ideala**. Moscou, 2011; TABACHNIKOVA, Olga (org.). **Anton Chekhov through the eyes of Russian thinkers – Vassilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov**. Londres: Anthem Press, 2010; KATÁIEV, Vladímir. **Proza Tchékhova: problîmy interpretatsii**. Moscou: Iz. MGU, 1979, p. 26-30.

posicionamento comprometido diante do material que é realisticamente apresentado. Como destaca Vera Gottlieb, esse realismo podia assumir a forma da sátira, da paródia ou mesmo do grotesco, mas raramente a da ironia – recurso que se tornaria determinante na poética tchekhoviana e que, nesse caso, tem a vantagem de assumir uma perspectiva mais distanciada que a sátira ou a paródia, ao mesmo tempo em que é mais sutil, pois valoriza sentidos implícitos e subtextos²⁰. Em verdade, se esse *modus operandi* sugere indiferença, na verdade ele guarda profunda semelhança com aquilo que mais tarde Brecht – passível de qualquer adjetivação, menos da de indiferente – de que o fundamental é a correta colocação do problema, não sua resposta. Em carta a Suvórin de 27 de outubro de 1888, o dramaturgo russo afirma:

Às vezes prego a heresia, mas até agora nunca cheguei à negação absoluta de problemas na arte. Em conversas com meus confrades escritores, insisto sempre no fato de que não cabe ao artista resolver questões estritamente especializadas. Não é bom o escritor tratar daquilo que ele não entende. (...) O artista só deve julgar aquilo que entende; sua esfera é tão limitada como a de qualquer outro especialista (...) O artista observa, escolhe, adivinha, compõe – só estas operações já pressupõem, em sua origem, um problema; se o problema não foi colocado desde o princípio, não há o que adivinhar nem o que escolher (...).

Ao exigir de um artista uma atitude consciente para com o seu trabalho, você está certo, mas está misturando dois conceitos: a solução do problema e a colocação correta do problema. Só o segundo é obrigação do artista²¹.

Desse modo, aferrar-nos aos discursos dos personagens tchekhovianos para, a partir daí, encontrar uma concepção do tempo, parece-nos infrutífero. Aquilo que Tchêkhov denomina “colocação correta do problema” é, em verdade, o enfoque na perspectiva autoral que se sedimenta em forma. Por isso, partiremos da própria ironia tchekhoviana – a justaposição de discursos dos personagens, de dispositivos visuais e sonoros apresentados nas rubricas e na articulação inusitada dos eventos que criam incessantes contrapontos – para entender como ela se relaciona com a angústia coletiva em relação ao tempo presente insistentemente manifestada pelos personagens. Tal mal-estar temporal é evidente em todas as peças longas, o que tem efeito desestabilizador

²⁰ GOTTLIEB, Vera. **Chekhov and the vaudeville**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 7.

²¹ TCHÉKHOV, Anton. “Carta 19”. In: TCHÉKHOV, Anton P. **Cartas a Suvórin** (1886-1891). Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 91.

imediatamente sobre as noções de diálogo e ação dramática, já que o presente da ação direta perde sua predominância como temporalidade absoluta e cede espaço às temporalidades íntimas de cada um - todas regidas por dinâmicas próprias. Daí a emergência em primeiro plano não de eventos excepcionais que, como veremos, são artificialidades que escamoteiam os fluxos cotidianos, mas sim de banalidades do dia a dia – aquelas que, em seu movimento errático, cheio de repetições, tiques, pausas e silêncios, revelam mais intensamente as buscas, crises e tentativas de respostas de cada um aos problemas colocados pela época.

Portanto, a hipótese central desta tese é a de que Tchekhov colapsa a forma de (não) expressão do tempo do drama tradicional, convertendo o presente absoluto em um presente como multiplicidade de temporalidades. Acreditamos que o drama clássico operou com uma sincronização das diferentes temporalidades que compunham a experiência social coletiva de época, achatando-as no presente linear e homogêneo da casa burguesa. O que Tchekhov faz em suas peças longas é colocá-las a nu, com toda a intensidade e força dispersiva que elas carregam. Daí a sensação comumente destacada pelos críticos de que em *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, os diálogos são disfuncionais. Afinal, cada personagem parece habitar uma temporalidade diversa e mostra-se incapaz de encontrar os pontos de contato possível com a temporalidade do outro.

Como veremos, Tchekhov explora tal multiplicidade de temporalidades de maneiras diversas, de modo que a cada peça é apresentada uma articulação renovada, privilegiando ora como tais temporalidades revelam os edifícios de automistificação nos quais os personagens se prendem, ora como elas compõem uma busca insistente pelo sentido da existência, ora como cada uma responde às imposições de um tempo histórico de grandes mudanças. Para tornar tais experiências temporais igualmente válidas e potentes dentro da trama, Tchekhov procede a uma configuração dramática híbrida, ao mesmo tempo cômica e trágica, épica e lírica, realista e simbólica, que rompe com as hierarquias de personagens, subverte tons, explora camadas múltiplas de sentido e põe a mimese, bem como a relação entre o tempo do espectador e o tempo da ação cênica, em novos patamares.

Uma investigação sobre tal problema exige uma visada ao mesmo tempo histórica e teórica, que não oponha de toda forma e conteúdo, que valorize o *close reading* na mesma medida em que não ignore elementos de contextualização; mas que,

fundamentalmente, leve em conta que o texto dramático implica em um *devoir cênico*. Por isso, recorreremos às ferramentas conceituais de uma tradição crítica que nos parece central para este tipo de investigação – a da *poética histórica*, mormente as formulações de Mikhail Bakhtin – que sugere uma forma de negociação entre essas tradicionais dicotomias²².

A noção de *cronotopo* bakhtiniano, que propõe uma recombinação entre os indicadores de espaço e de tempo, de modo que um se revele no outro, será fundamental para entendermos a centralidade que a casa de província russa possui na dramaturgia de Tchékhov. Afinal, o ambiente provinciano sempre evocou nos romances, contos e peças russos do século XIX não só a imagem de um tempo vazio e repetitivo, mas também a do local no qual coexiste uma miscelânea de temporalidades – um ambiente “fora do tempo” da história progressiva moderna. Ora, nos dramas tchekhovianos, é justamente a casa de província, longe da vida movimentada das capitais, que se torna o ambiente primeiro de revelação das crises dos seus personagens – um verdadeiro espelho miniaturizado de toda uma forma de sociabilidade em crise.

Ao mesmo tempo, as formulações de Peter Szondi presentes em *Teoria do Drama Burguês* e *Teoria do Drama Moderno* subsidiarão algumas das incursões sobre o *presente absoluto* e a *crise do drama*. Do mesmo modo, incorporaremos a crítica de Jean-Pierre Sarrazac ao teleologismo szondiano, já que o drama tchekhoviano promoveu uma dissolução radical de fronteiras entre os gêneros épico, lírico e dramático, que não pode ser obnubilada pelo achatamento do “devir-épico” do esquema de Szondi. Assim, as noções de *drama-da-vida*, de *romance dramático* e mesmo a de *coro* (que aqui trataremos nos termos de um *coro discordante*) apresentadas por Sarrazac em seu *O futuro do Drama* e em *A Poética do Drama Moderno e Contemporâneo* também estão na base das discussões aqui feitas, pois permitem estabelecer uma linha mais clara entre as rupturas formais feitas por Tchékhov e que orientaram boa parte da dramaturgia na contemporaneidade.

Também observaremos como diferentes temporalidades se instalam no drama tchekhoviano – principalmente em *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, peças nas quais as vozes dos personagens configuram de modo mais depurado um *coro discordante* – sem, no entanto, nos estendermos numa discussão acerca do conceito de

²² Para uma introdução sobre as bases e os principais teóricos de tal tradição crítica, ver: KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris. *Introducing Historical Poetics – History, Experience, Form*. In: **Persistent Forms – explorations in Historical Poetics**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2016, p. 1-36.

tempo/temporalidade. Isso porque, como aponta Rodrigo Turin, no processo de investigação sobre o tempo (e sobre a historicidade) é forçoso reconhecer que “eles não podem ser percebidos como objetos autônomos. Só se pode falar deles falando de outra coisa. Afinal, o tempo não é nada mais do que a *forma interna* de processos e experiências”²³. Desse modo, evitaremos enveredar por esquemas abstratos e universalizantes do tempo, optando, ao contrário, por refletir sobre a questão temporal como uma *relação*. Ou seja, a partir de historiadores e teóricos como Reinhart Kosseleck, François Hartog e Siegfried Kracauer, que sugerem observar como diferentes formas de relação entre passado, presente e futuro são estabelecidas em diferentes sociedades, pretendemos analisar como essas relações se materializam dentro do microcosmo das peças de Tchêkhov, com foco específico nas experiências temporais dos personagens em um período de crise. Assim, temporalidades desenhadas pelo tédio, pela melancolia, pela espera, pelo trauma, pelos sonhos e utopias serão também pensadas dentro das relações que estabelecem nessa época dada.

Para oferecer uma visada de conjunto do problema, no 1º capítulo começaremos nossa incursão por *Platónov*, primeira peça do dramaturgo, escrita provavelmente entre 1878 e 1883. A peça - superpovoada de personagens e pequenos conflitos - é ambientada em uma propriedade de província que, devido às dívidas da família, possivelmente irá a leilão. A matéria de fundo é trágica, mas Tchêkhov mescla recursos tipicamente melodramáticos a pequenas tiradas cômicas, ao mesmo tempo em que tenta conciliar temporalidades aparentemente irreconciliáveis: a temporalidade lenta e tediosa de um anti-herói incapaz de tomar qualquer decisão e aquela temporalidade dos eventos excepcionais, que sugerem um período de exceção. Ao fazê-lo, o dramaturgo produz uma peça híbrida, de difícil enquadramento. Por um lado, o protagonista se envolve em uma série de quiproquós amorosos, não é capaz de levar adiante nenhum relacionamento, pois é acometido por uma inércia que lhe revela o tempo todo o quanto seu presente é inferior às expectativas alimentadas no passado; por outro, justamente pela ociosidade de tais envolvimento, gera uma série de desdobramentos que se manifestam dentro do receituário melodramático de um tempo de acontecimentos grandiosos: encontros amorosos na penumbra, tentativas de suicídio e um assassinato

²³ TURIN, Rodrigo. As (des)classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade. *Topoi* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 17, nº33, p. 598, jul.-dez. 2016.

em cena. Ou seja, há uma tentativa de explorar um problema novo de época – o da disjunção do sujeito ilustrado da *intelligentsia* diante de uma sociedade em um tempo de crise – a partir de um diálogo com fórmulas já estabelecidas.

Será possível ver como a peça tenta conciliar na forma recursos e temas dos principais gêneros dramáticos em voga na Rússia: do melodrama, do vaudeville e da tragédia camponesa. Todos esses gêneros ainda operavam dentro do arco de influências do *drama clássico* e dos receituários da *peça benfeita*, ou seja, com uma estrutura lógico-temporal bastante rígida, fechada à emergência de outras temporalidades. Nesses gêneros, a ação ficava limitada a um acontecimento principal, de caráter excepcional, para o qual tudo convergia.

O resultado era uma dramaturgia que buscava aproximar ao máximo as temporalidades da representação e a da ação representada. Tal correspondência, nem sempre exata, nem sempre efetiva, criava a sensação de um presente absoluto, homogêneo, idêntico em si. Ele se materializava por meio de uma construção baseada na lógica de *antecipação* e *realização*, forjando “presentes sucessivos”, em que uma cena sempre prepara a outra. Por isso a inação de *Platónov* e sua inabilidade para o relacionamento com qualquer uma das personagens geram um impasse na forma: são matéria tipicamente “antidramática”. O personagem expressa uma incerteza de época que põe em xeque uma forma que depende da ação decidida do personagem no presente. Ao ocupar seu cotidiano com reflexões sobre seu passado, sobre as perspectivas frustradas e sobre sua incerteza de futuro, o protagonista ocupa o drama com temporalidades outras e desestabiliza o presente até então absoluto.

No 2º capítulo, tendo como ponto de partida três de suas peças longas (*Ivánov*, *A Gaivota* e *Tio Vânia*), discutiremos o cronotopo da província russa e sua centralidade para a compreensão da dinâmica temporal no drama tchekhoviano. A província é o lugar que na cultura russa sempre se apresentou como “destituído de sentido”, “vazio”, “vulgar”. Ao mesmo tempo, em Tchêkhov, esse ambiente onde o moderno e o atrasado se misturam, onde diferentes temporalidades convivem em uma espécie de miscelânea, soma-se à crise do próprio lar como espaço formador e edificante. O lar de província passa a ser símbolo de isolamento, de perda de laços, de aborrecimentos e de conflitos latentes. Desse modo, a consciência do tempo torna-se aguda e a cena é ocupada pelo modo como cada personagem experimenta temporalidades vinculadas à espera, à memória, ao desejo, à melancolia, ao remorso, ao sonho etc.

Para tal, o dramaturgo procede a uma espécie de romancização do drama. Para muitos teóricos, o romance moderno é um gênero capaz de demonstrar de modo mais orgânico os diferentes movimentos do tempo na experiência dos personagens. Para Bakhtin, dado o poder nômade, absorvente e expansivo do romance – em especial aquele do século XIX europeu –, ele seria capaz de incidir sobre outros gêneros, como o drama. O resultado seria uma abertura da tessitura dramática, tornando-a mais solta e ocupada por um plurilinguismo extraliterário. O drama seria “dialogizado” e atravessado por características então comuns ao romance moderno: o arco temporal distendido, a ironia, o humor, a auto-paródia, e, o mais importante, “um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”²⁴. Ou seja, Tchêkhov absorveria esses dispositivos para melhor expressar a turbulência temporal de vidas na província em uma época de mudança.

No 3º capítulo, faremos uma leitura cerrada de *As Três Irmãs*, peça em que as diferentes temporalidades experimentadas pelos personagens ocupam de modo radical a tessitura dramática. Ali, mal é possível recuperar um quadro de acontecimentos externos significativos, pois o dramaturgo põe em primeiro plano a angústia *coletiva* das personagens em relação ao tempo presente, a qual é fonte constante de sofrimento. Ao longo dos atos, que representam anos da vida dos personagens, imprime-se aquele que é o motor da ação dramática: a luta sutil para estabelecer algum sentido para o tempo em que vivem. No entanto, incapazes da antiga ação decidida, vão sendo tragados pelo tempo morto do qual tentam fugir: Irina se enreda um cotidiano de trabalho em que não se satisfaz e perde a única possibilidade de casamento que havia sido desenhada para ela; Olga se torna diretora da escola onde lecionava, a despeito de nunca querê-lo; Andrei é cada vez mais infeliz em um casamento falido, afunda-se em dívidas e termina deprimido em um trabalho sem sentido, totalmente diverso do futuro que havia projetado para si quando jovem; Macha perde a oportunidade de um novo amor e volta à vida rotineira com o marido – e todos, no final das contas, não vão a Moscou. Por outro lado, Natacha, esposa de Andrei, move-se plenamente no presente, ocupando os cômodos da casa e se estabelecendo como figura soberana na propriedade. E, mesmo com a casa sempre movimentada – um espaço ao mesmo tempo privado e público, no

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a Metodologia de Estudo do Romance). In: **Questões de Literatura e Estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec Editora, 2010, p. 400.

qual sempre há vizinhos, agregados e amigos – reina um incoercível sentimento de isolamento. A dimensão coletiva do convívio e as pequenas rotinas cotidianas (festas, jogos de cartas, pequenas visitas e conversas protocolares) escamoteiam o fato de que cada um se encontra imerso em uma sintonia, habitando uma temporalidade diversa da do seu interlocutor.

Daí o fato de toda a peça ser estruturada em torno de diálogos desencontrados, de conversas difusas, de repetição de tiques e frases de efeito, como se tudo fosse a reprodução vazia daquilo que o hábito construiu, mas que a experiência íntima de cada um nega. Ao mesmo tempo, a presença constante de pausas e momentos de estase aproxima a forma dramática não só da temporalidade distendida do romance moderno, mas também daquela temporalidade vertical, condensada, mais próxima da experiência poética de fins do XIX. Ao fim e ao cabo, Tchékhov consegue repor a ironia com que trata seus personagens com a expressão lírica – justamente na sua dimensão de resistência ao tempo que tudo arrasta.

Por fim, no 4º capítulo, realizaremos a leitura cerrada de *O Jardim das Cerejeiras*, peça na qual o próprio jardim parece figurar como o grande personagem. Nessa peça, Tchékhov incorpora à tessitura dramática toda tensão social e subjetiva de que era feita a virada do século XIX para o XX na Rússia. Miniaturiza na propriedade senhorial de província um tempo excepcional de crise, ao qual os personagens, de início, respondem se aferrando a um tempo passado. Diferentemente de *As Três Irmãs*, aqui não é a busca angustiada pelo sentido do tempo que interessa, mas o modo como cada personagem experimenta uma transformação de nível profundo e se torna representante de um ponto de vista determinado. A partir do 2º ato, a ação cênica é tomada por uma multiplicidade de temporalidades – um coro discordante que revela toda a força das vozes em operação naquele momento da história – de modo que os diálogos se assemelham a uma mera intersecção de monólogos. Lopákhin insiste na importância de que Liubóv Raniévskaja e Gaiev encarem os problemas do presente e pensem sobre o que fazer com a propriedade prestes a ser leiloada, mas ambos se recusam a abandonar uma temporalidade passada, feita de todas suas memórias e de um modo de vida em decadência. Ao mesmo tempo, Trofímov insiste na necessidade de que todo o passado seja varrido, para que as pessoas possam se redimir e finalmente instalar um futuro de trabalho e felicidade. Todos no mesmo espaço, mas em mundos diversos. Todos dotados de perspectivas igualmente potentes e contemporâneas umas às

outras, ao mesmo tempo em que relativizadas constantemente pela justaposição dramática e pelos recursos cômicos, que atenuam a temporalidade de ultimato da matéria trágica de que é feita a peça.

Assim, ao explodir o presente dramático com tal multiplicidade de temporalidades, Tchékhov demonstra a fragilidade do projeto moderno de sincronização temporal que pautara todo o drama clássico e, por extensão, o projeto de um tempo cronológico, homogêneo e linear da modernidade – este do qual mesmo o drama burguês não se livrou, pois ainda muito preso a alguns dos ditames dos neoclássicos. Assim, a dramaturgia tchekhoviana acaba por revelar que esse presente absoluto do drama era, na verdade, o sufocamento de percepções temporais que, mesmo com a modernidade, nunca deixaram de ser o material real da existência. Como dramaturgo, Tchékhov reconheceu um momento de crise como propício para a revelação de experiências que são, a um só tempo, retratos de um íntimo cindido e potentes refletores de época. Ao fazê-lo, pôs em xeque não só os limites do diálogo, da ação tradicional, dos gêneros e da própria representação, como também abriu a tessitura dramática a interferências de temporalidades futuras. Daí o fato de que sua obra aberta, de classificação tão difícil e incapaz de ser capturada dentro de um discurso temporal único, consiga ser ainda hoje tão contemporânea.

1. Drama e apagamento do tempo

1.1. *Platónov*: entre exceção e fluxo do cotidiano

A primeira peça escrita por Tchékhov²⁵ – *Platónov* – não se passa em nenhuma das grandes cidades russas. Os acontecimentos se dão longe do burburinho da populosa Moscou ou da movimentada São Petersburgo – cidades das quais só chegam ecos dispersos. De início sabemos que “a ação ocorre na propriedade dos Voinítsev, em uma das províncias do Sul”²⁶. Não uma província (*губерния*) específica, mas *uma* qualquer. Se a propriedade possui donos e é uma espécie de centro nervoso em torno do qual todos giram, de resto sua localização exata parece não interessar, como se tudo se diluísse no indistinto interior de um país de dimensões continentais.

É verão, como declara a jovem viúva do general Voinítsev, Anna Petróvna Voinítseva, logo no 2º ato: “Ar puro, frescor, céu estrelado e essa lua! (...) Quando eu era jovem, sempre passava as noites de verão no jardim”²⁷. Culturalmente, para os russos de posses do período, esta seria a época do ano para reunir os amigos e parentes para passeios em suas propriedades de campo. Um cenário propício para encontros apaixonados na relva, jantares, jogos e bebericos. E esse é o mote de abertura do 1º ato, que tem a mesma disposição de um grande painel de apresentação dos personagens:

²⁵ Acredita-se que Tchékhov tenha escrito três peças por volta de 1878, quando tinha 18 anos e ainda terminava o ensino médio na cidade de Taganrog, perto do mar de Azóv. Nenhuma sobreviveu, de modo que a respeito delas só há menções pontuais em cartas e memórias de seus parentes e contemporâneos. A respeito da primeira, *Sem pai nem mãe* (*Безотцовщина*), Aleksandr Pávlovitch Tchékhov, então um escritor já iniciado, disse em carta de 14 de outubro de 1898 ao seu irmão mais novo: “Em *Sem pai nem mãe*, duas cenas são tratadas de modo brilhante (...), mas no geral ela é uma inocente e imperdoável, mentira.” A segunda, *Uma pedra no caminho* (*Нашла коса на камень*), é mencionada na mesma carta do irmão: “‘Uma pedra no caminho’ está escrita em linguagem excelente e cada uma das pessoas que você introduz é bem típica, mas a intriga é muito trivial. (...) Eu a li para meus amigos (...) Em cada um dos casos o veredito foi este: “O estilo é excelente, há algum conhecimento, mas não há muita observação, nem muita experiência com a vida cotidiana.” Por fim, a peça *Não por acaso a galinha canta* (*Недаром курица пела*), sobre a qual seu irmão mais novo, Mikhail Pávlovitch Tchékhov, comenta no livro de memórias *Acerca de Tchékhov* (*Вокруг Чехова*): “Quando era estudante da sétima série, Anton Pávlovitch escreveu (...) um vaudeville terrivelmente divertido – *Não por acaso a galinha canta* – e nos enviou (...) para que lêssemos em voz alta em Moscou (...). Que fim teve o *vaudeville* eu não sei”. Ver: TCHÉKHOV, Aleksandr Pávlovitch. **Pisma A. P. Tchékhovu evo brata Aleksandra Tchékhova**. Moscou, 1939, p. 50-51; TCHÉKHOV, Mikhail. **Vokrug Tchékhova**. Moscou: Moskovskii rabotchii, 1964, p. 74.

²⁶ No original: “Действие происходит в имении Войницевых в одной из южных губерний”. Todas as traduções de trechos da peça são de minha autoria e feitas a partir do original em russo. TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. **Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh**. v. 11 (Peças, 1878-1888). Moscou: Nauka, 1974, p. 6.

²⁷ No original: “Чистый воздух, прохлада, звездное небо и луна! (...) Когда я была девочкой, я всегда летом ночевала в саду.” Ibidem, p. 77.

Anna Petróvna, sentada ao piano, aguarda ansiosamente todos os convidados que, um a um, aparecerem para o jantar de celebração do retorno da proprietária à casa.

Ao mesmo tempo, esse verão provinciano, que sugere uma miríade de encontros e possibilidades, é indicativo de um tédio do dia a dia (*обыденная скука*), de dias longos e morosos, de sufocamento e inatividade. Na cena inicial de *Platónov*, Anna joga xadrez com Ivan Ivánovitch Trilétski e reclama: “Que chatice, Nikólia! Está um tédio aqui, sem nada para fazer. Estou deprimida... Não sei nem o que poderia fazer...”²⁸. Do mesmo modo, Mikhail Vassiliévitch Platónov, professor da escola rural, reclama constantemente do quanto o dia está quente e a casa sufocante (*душно*). Também Porfiry Semiónovitch Glagoliev Jr, que acabara de voltar de Paris para visitar o pai e buscar mais dinheiro depois de um longo período de ganância, estende a sensação de calor, de mormaço, de preguiça e de tédio locais a um defeito tipicamente russo: “(...) aqui na Rússia o ar não é fresco! É úmido, sufocante... Não suporto a Rússia!... Ignorância, mau cheiro... Arre... É completamente diferente... Você alguma vez já esteve em Paris?”²⁹.

As percepções sobre a estação do ano, sobre suas possibilidades e problemas, são, como se vê, dúbias. Platónov aparece pela primeira vez em cena dizendo que por seis meses ele e a esposa não viram “um piso de parquet, nem poltronas, nem tetos altos, até mesmo as pessoas eram baixas...”, e que passaram o inverno todo “dormindo na toca”³⁰; mas o verão que permitiu a Platónov e sua esposa finalmente saírem de casa e visitarem Anna Petróvna para essa *soirée* é o mesmo verão que ao longo da peça será palco da destruição de casamentos, de tentativas de suicídio, de um linchamento e de um assassinato. Se essa estação do ano acolhe declarações de amor e passeios alegres, ela também é palco de sufocamento, tédio e morte.

A ambivalência está também na abertura do 1º ato, no modo como Tchékhov apresenta um detalhe da sala dos Voinítsev: nela estão misturados “móveis novos e velhos”, bem como “quadros (oleografias) em molduras douradas”³¹. Ora, uma mobília

²⁸ No original: “Скучно, Николя! Тоска, делать нечего, хандра... Что и делать, не знаю... ТЧЕХОВ, v. 11, 1974, p. 7. Em minha tradução opto por traduzir a palavra *toská* (*тоска*) por tédio, mas em sentido mais profundo, ela também pode ser entendida como tristeza, melancolia ou nostalgia.

²⁹ No original: “Какой в России, однако же, воздух несвежий! Какой-то промозглый, душный... Терпеть не могу России!.. Невежество, вонь... Бррр... То ли дело... Вы были хоть раз в Париже?”. Ibidem, p. 75-76.

³⁰ No original: “не видели мы ни паркета, ни кресел, ни высоких потолков, ниже даже людей... (...) Всю зиму проспали в берлоге (...)” Ibidem, p. 18.

³¹ No original: “Мебель старого и нового фасона, смешанная (...) Картины (олеография) в золоченых рамах”. Ibidem, p. 7.

composta de quadros oleográficos, ou seja, imitações de uma pintura original a óleo, com *molduras douradas*, sugere a um só tempo não só o provincianismo daquela sala de estar, mas também o mau gosto e até certa vulgaridade (*пошлость*)³² de seus proprietários. Tudo isso é reforçado pela indicação de que há ali móveis de diferentes temporalidades, insinuando a ausência de uma identidade sólida, ou ainda a existência de um descompasso entre a tradição do passado e as novidades do presente.

Tal dubiedade de enquadramento, em que lugar e experiência do tempo parecem não se firmar em indicadores sólidos, está diretamente ligada ao fato de que *Platónov* é uma peça que trata, entre outras coisas, dos conflitos e angústias de um período de crise e indeterminação. Anna Petróvna atravessa toda a peça crente de que seu apaixonado amigo Porfiri Semiónovitch Glagoliev comprará a propriedade da família afundada em dívidas, pois sua casa está a ponto de ser vendida em leilão. Há, portanto, um acréscimo de sentido: a miscelânea temporal da mobília é também sinal de *decadência*. Ao mesmo tempo, soma-se a esse aspecto conjuntural outro de viés mais estrutural: na literatura e cultura russas a sala repleta de objetos temporalmente tão distintos sugere o deslocamento temporal da província russa. Longe das capitais e dos grandes centros de sofisticação europeus, restaria à província essa mistura de temporalidades a qual, como veremos adiante, será motivo de lamento constante, mas também é uma tópica à qual voltarão insistente e produtivamente boa parte dos escritores e dramaturgos russos do século XIX.

Toda essa ambivalência que logo de saída marca a peça de Tchékhov foi vista mais tarde por muitos críticos e pelo próprio dramaturgo como marca de imaturidade ou dos exageros descritivos de um jovem artista, o qual, no afã de tudo abarcar, misturaria elementos de naturezas bastante diversas³³. No entanto, parece-nos mais produtivo

³² Em russo, o termo *пошлость* significa “vulgaridade”, “trivialidade”, “filistismo” ou mesmo “kitsch”. Para Gennadi Obatnin, o termo é recorrente na literatura russa, mas ao mesmo tempo é abrangente o suficiente para escapar a uma definição imediata. Segundo ele, a despeito disso, é possível afirmar que a partir de meados do século XIX o conceito passou a ser mais diretamente associado ao mau gosto da pequena burguesia e da classe mercante (*мещанство*). OBATNIN, Gennadi. Two Hundred Years of Poshlost. In: ALAPURO, Risto (et al). **Understanding Russianness**. Nova Iorque: Routledge, 2012, p. 183-209.

³³ S. D. Balukhatyi, um dos primeiros críticos soviéticos a discutir extensivamente a peça de Tchékhov, diria que o texto é longo, muito melodramático, com entradas e saídas sem motivação. Ver: BALUKHATYI, S. D. **Problîemy dramátîcheskovo analiza. Tchékhov**. Leningrado: Akadîemiya, 1927, p. 31-32. Do mesmo modo, o crítico soviético G. Berdnikov afirmou que *Platónov* era de grande interesse temático, dada a presença de elementos como a crise do modo de vida aristocrático e um desenho do “homem supérfluo” dos anos de 1880 russo. No entanto, formalmente, a peça ainda era bastante melodramática e imatura. Ver: BERDNIKOV, G. P. **Tchékhov – dramaturg**. (Tchékhov – dramaturgo). Leningrado, 1957, p. 51.

perceber o quanto esta ambivalência é, na verdade, o próprio modo de ser de uma matéria de difícil enquadramento. Aqui, Tchékhov tenta dar forma a um quadro temático delicado, de difícil representação, que lhe interessará durante toda sua carreira e que estará presente em maior ou em menor grau em todas suas peças longas: a ambivalência dos períodos de transição, de perda, de decadência e de fim – aqueles no qual a consciência do tempo e de sua inevitável passagem adquirem a forma mais aguda³⁴. No contexto específico da província russa – que se tornará, como veremos, metonímia de toda uma modernidade tardia – as personagens experimentarão essa consciência temporal de diferentes formas. Temporalidades distintas, relativas à experiência da insatisfação com o presente, do tédio, da saudade, do lamento, do desejo e das projeções de futuro são vividas pelas personagens e passam a disputar o mesmo tecido dramático.

Por isso, o tipo de impasse enfrentado por *Platónov* é de outra natureza. Tematicamente, a primeira peça do dramaturgo enfrenta questões nevrálgicas da cultura russa de fim de século. E é justamente nos procedimentos mal-ajambrados que Tchékhov revela a complexidade da formação de uma experiência histórica, social e subjetiva tão múltipla e tensa. Como se sabe, este texto só foi publicado em 1923 pelo crítico russo N. F. Belchikov, com o título *Peça sem nome* (*Пьеса без названия*). Nunca encenada durante a vida do dramaturgo, a primeira menção a ela aparece na já citada carta de 1878 do irmão Aleksandr³⁵, quando Tchékhov ainda terminava o ensino médio na cidade de Taganrog. Anos mais tarde, em suas memórias, o irmão Mikhail Tchékhov diria que guardava consigo uma peça escrita por Anton Pávlovitch quando este ainda estava na sétima série, intitulada *Sem pai nem mãe* (*Безотцовщина*). No entanto, quando se mudou para Moscou para estudar medicina, encontrou uma das cópias do texto e fez questão de rasgá-la completamente. Ainda segundo Mikhail, pouco tempo depois, em 1881, Tchékhov estaria às voltas com outra peça que seria enviada à atriz M. K. Iermólova, na qual “uma mulher se arremessa nos trilhos de um trem”³⁶. Diante da recusa da atriz, a peça seria também rasgada.

Portanto, a questão que se impõe é se a versão encontrada no arquivo pessoal de Tchékhov em 1914 por sua irmã mais nova, Maria Tchékhova, e depois entregue ao

³⁴ Vale destacar que o tema da perda da propriedade e do fim de uma era será igualmente central em *O Jardim das Cerejeiras*, por exemplo.

³⁵ Ver nota 25.

³⁶ HOLLOSI, Clara. "Platonov" in Chekhoviana. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, v. 33, n.º. 1, p. 19-31, mar. 1991.

crítico Belchikov, é a mesma escrita em 1878. Críticos como S. D. Balukhatyi e M. P. Gromóv acreditavam que *Sem pai nem mãe* e a *Peça sem nome* (agora conhecida no Ocidente como *Platónov*)³⁷ são o mesmo texto retrabalhado por Tchékhov ao longo de três ou quatro anos. Já estudiosos como Donald Rayfield acreditam que não é possível considerar *Platónov* uma versão retrabalhada de *Sem pai nem mãe*, justamente porque não ter pai ou mãe não é uma das questões centrais da peça. Além disso, segundo Rayfield e Michael Frayn, ainda que Mikhail Tchékhov e a maioria dos críticos considerem que o texto foi escrito no verão de 1881, é muito mais provável que ele tenha sido escrito em 1883, quando Tchékhov já havia ingressado no curso de medicina, adquirido mais destreza no trabalho com os incidentes dramáticos e com o latim de uso médico, este último presente em diferentes passagens da peça³⁸.

De qualquer modo, sabendo da dificuldade de se estabelecer uma origem exata para a peça, o que se pode dizer com razoável consenso é que sua elaboração se deu em algum momento entre 1878 e 1883. O nome com a qual passou a ser identificada – *Platónov* – foca naquele que é o personagem central. No entanto, ainda que a trama seja centrada em torno desse personagem, aqui Tchékhov apresenta uma construção complexa, na qual circulam dezenas de personagens que entram e saem de cena com velocidade incomum. O 1º ato começa com um jantar no qual Anna Petrovna reúne seus vizinhos, amigos e parentes para comemorar o retorno à casa e o início do verão. Entre eles está seu enteado Serguei Pávlovitch Voinítsev, acompanhado de sua recém-esposa Sofia Iegórovna, moça jovem, defensora dos ideais de emancipação feminina. Sofia é uma mulher ilustrada, sintonizada com as ideias mais avançadas de seu tempo, vocalizadas sobretudo pela juventude universitária e pela intelectualidade russa dos anos de 1870 e 1880. Já Anna e seu filho são representativos das classes proprietárias de terras de fins século: outrora ricos, permanecem ilustrados e ociosos em uma propriedade à beira da falência – vivem, portanto, numa espécie de temporalidade truncada, na qual as formas do tédio se cruzam com um desejo de viver intensamente o presente e, ao mesmo tempo, manter os hábitos do passado.

Estão também o coronel aposentado Ivan Ivanovitch Trilétski e seu filho, o médico inábil e esbanjador Nikolai Ivanovitch Trilétski. Trilétski pai é representante da

³⁷ Na edição mais confiável e abrangente das obras completas de Tchékhov, publicada em 1974, optou-se pelo retorno ao nome *Безотцовщина* (*Sem pai nem mãe*). No entanto, na presente pesquisa opto pelo nome pelo qual a peça ficou popularmente conhecida no Ocidente e no Brasil: *Platónov*.

³⁸ HOLLOSI, 1991, p. 23.

vida militar – outrora um setor da sociedade bastante permeável às novas ideias, mas que agora se depara um presente de ostracismo e prestígio decadente, dada a ascensão da pequena-burguesia comercial e de uma série de profissionais liberais. Chegam também outros proprietários da região, como Pável Petrovitch Chtcherbuk e Guerássim Kúzmitch Petrin. Mas de todos, o único realmente rico é Porfiri Semiónovitch Glagoliev, alguém sempre a lamentar o fim dos bons dias do passado. Seu filho, Kirill Porfírievitch Glagoliev Jr., recém-chegado de uma estadia em Paris, traz consigo toda a petulância de alguém que viveu em primeira mão o que havia de mais intenso e atual na Europa.

Do mesmo modo, também chega para o jantar Mikhail Vassiliévitch Platónov, professor da escola local, casado com a abnegada e bondosa Aleksandra Ivánovna (Sacha), filha de Ivan Ivanovitch Trilétski. Platónov é alguém que pôs a perder todo seu patrimônio e passado de brilhantismo. Passa o 1º ato a despejar comentários ácidos e a fazer piadas inconvenientes, mas não age como um típico vilão. Sabe que já está distante de suas promessas de juventude e vê a si mesmo como ser monótono e indiferente a tudo no presente. No 2º ato, em um misto de jogo de sedução e arroubo confessional, diz a Sofia Iegórovna:

PLATÓNOV: Na escola estou enfiado até agora em um trabalho que não é para mim, mas para um professor de verdade... É isso que tem acontecido desde que nos separamos!... (*Senta-se*). Com exceção do que fiz para os outros, o que fiz para mim mesmo? O que semeei, nutri ou cultivei em mim?... E agora? Arre! É tudo assustadoramente terrível... Ultrajante! O mal está se alastrando ao meu redor, emporcalhando a terra, engolindo meus irmãos em Cristo e compatriotas, enquanto eu me sento com os braços cruzados, como depois de um trabalho pesado; sento, olho e me calo... Tenho 27 anos, e aos 30 serei a mesma coisa – não prevejo nenhuma mudança! – só mais indolência gorda, embrutecimento, completa indiferença a tudo que não seja carne fresca, e depois a morte! Uma vida perdida. Meus cabelos se arrepiam quando penso sobre essa morte! (*Pausa*) Como poderei me erguer, Sofia Iegórovna?³⁹

³⁹ No original: “Платонов. В школе я и доселе пребываю в качестве занимающего не свое место, а место учителя... Вот что было после того, как мы расстались!.. (Садятся.) Не говорю про людей, что я сделал лично для себя? Что я в себе посеял, что взлелеял, что возрастил?.. А теперь! Эх! Страшное безобразие... Возмутительно! Зло кишит вокруг меня, пачкает землю, глотает моих братьев во Христе и по родине, я же сижу, сложив руки, как после тяжелой работы; сижу, гляжу, молчу... Мне двадцать семь лет, тридцати лет я буду таким же — не предвижу перемены! — там дальше жирное халатничество, отупение, полное равнодушие ко всему тому, что не плоть, а там

Esta dimensão confessional, quase testamentária, mostra a consciência de sua “fraqueza e inépcia”⁴⁰, bem como a consciência de que sua passividade é apenas uma dimensão da vida perdida, que não apresenta perspectivas de mudança. Ao mesmo tempo, é em torno dele que gira toda a trama: todas as mulheres da peça, com exceção da serva Kátia, se apaixonarão por ele em algum momento. Do envolvimento com cada uma brotarão as desavenças que culminarão em seu assassinato ao final. Isso não significa, no entanto, que Platónov seja pivô desses jogos afetivos; pelo contrário: ora contempla, ora manifesta seu desejo e se insinua, ora dedica-se a se esquivar de cada uma. Por isso não se configura como um vilão ou um sedutor típico. É antes de mais nada uma figura de propósitos flácidos, um tipo ambivalente, que David Magarshack resumiria como uma “amálgama de Byron, Hamlet e, sobretudo, Tchátski, o herói da famosa comédia de Griboiédov *A desgraça de ter espírito*”^{41,42}. Esta definição é semelhante à que Porfiri Semiónovitch Glagoliev apresenta do protagonista logo no 1º ato, oferecendo ao leitor/espectador uma espécie de cartão de visitas:

GLAGOLIEV: Como posso dizer? Platónov, na minha minha opinião, é o melhor expoente da indecisão moderna... Ele é o herói do melhor, mas infelizmente ainda não escrito, romance moderno... (*Risos*). Por indecisão, eu entendo o estado atual da nossa sociedade: e o escritor russo sente essa indecisão. Ele chegou a um beco sem saída, está perdido, não sabe em que se deter, não entende... É difícil entender os senhores desse tipo! (*Aponta para Voinítsev*.) Os romances são terrivelmente ruins, forçados, pedantes... e não é à toa! Tudo é extremamente vago, incompreensível... Tudo é misturado ao extremo, confuso... E

смерть!! Пропала жизнь! Волосы становятся дыбом на моей голове, когда я думаю об этой смерти! (Пауза.) Как подняться, Софья Егоровна?”. TCHÉKHOV, v. 11, 1974, p. 85.

⁴⁰ MAGARSHACK, David. *Chekhov the dramatist*. Londres: John Lehmann, 1952, p. 72.

⁴¹ Na peça de Griboiédov, *A desgraça de ter espírito* (*Gorie ot umá*), Tchátski é um aristocrata que retorna à casa dos pais em Moscou depois de um período na Europa. Como boa parte da juventude do período, retorna munido de um conjunto de ideias que imediatamente põe em contraste com as ideias em voga na Rússia. Indignam-no sobretudo a ociosidade, a vida de fofocas, os abusos do governo e a tirania local. No entanto, ao invés de ser tomado como um sujeito respeitável e ilustrado, é tido por estranho e louco pela sociedade da época. Para uma tradução da peça, bem como um panorama da produção dramática do período, ver: RAMOS, Polyana de Almeida. *Gorie ot uma, de Aleksandr Griboiédov*: Tradução e Aproximações. 2010. 301 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Cultura Russa, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁴² MAGARSHACK, op. cit., p. 73.

essa indecisão, é o nosso inteligentíssimo Platónov. Ele está bem?⁴³

Para a mesma *soirée* de Anna Petrónvna chega Maria Iefímovna Grekova, estudante de química, jovem e tímida, de ideias progressistas. Ela representa a linhagem então crescente de mulheres que naquele período da Rússia mergulhavam no mundo científico e universitário. Por fim, Óssip, ladrão de cavalos e malandro que há anos nutria uma paixão por Anna Petrónvna e circula com razoável tranquilidade pela propriedade.

Enquanto os personagens comem, bebem e passeiam pelo jardim, seus dramas se revelam: Anna encontra-se diante do grande problema de estar sem condições financeiras para salvar a propriedade, e por isso a casa irá a leilão. O já idoso Porfiri Semionovitch Glagoliev, que a ama e a admira, dispõe-se a casar com ela e, com seus recursos, manter a propriedade. Contudo, Anna acredita que Glagoliev comprará a propriedade e a deixará viver por lá independentemente do fato de estarem juntos ou não. Por isso, ela investe todas suas energias amorosas em Platónov. Este, no entanto, não nutre sentimentos por ela, pois além de não a amar, acredita que Anna está imersa em uma realidade ociosa, em um misto de luxúria e desespero. Já na primeira vez em que ela se declara, ele revela em tom profético que, tão logo os dois fiquem juntos, se entediariam um com o outro. Sabe que, diante daquele estilo de vida, naquelas condições e naquele *tempo*, é a experiência do tédio e do vazio que os esperaria de modo ainda mais intenso.

No entanto, ao mesmo tempo em que Platónov se esquivava de Anna Petrónvna, ele se empenha em seduzir e desdenhar da capacidade intelectual e dos sentimentos de Grekova, em um jogo ocioso que conquista a antipatia de inúmeras personagens: “Ouvi dizer que você está extraindo éter de percevejos... Você quer fazer uma contribuição para a ciência... Que coisa boa!”⁴⁴. Mais adiante, não só a continua provocando e desdenhando de suas habilidades intelectuais enquanto mulher, como também tenta

⁴³ No original: “Как вам сказать? Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... (Смеется.) Под неопределенностью я разумею современное состояние нашего общества: русский беллетрист чувствует эту неопределенность. Он стал в тупик, теряется, не знает, на чем остановиться, не понимает... Трудно понять ведь этих господ! (Указывает на Войницеву.) Романы донельзя плохи, натянуты, мелочны... и немудрено! Всё крайне неопределенно, непонятно... Всё смешалось до крайности, перепуталось... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов. Он здоров?”. ТШЕ́КHOV, v. 11, 1974, p. 16.

⁴⁴ No original: “Я слышал, что вы добываете из клопов эфир... Хотите обогатить науку... Хорошее дело!”. Ibidem, p. 28.

beijá-la publicamente, constrangendo-a perante todos. Depois desse episódio, Grekova, ultrajada pela postura de Platónov, planeja às escondidas processá-lo por assédio.

Os flertes e joguetes amorosos se estendem também a outra dupla: Platónov e Sofia. Ambos tiveram um envolvimento afetivo cinco anos antes desse encontro na casa de Anna Petróvna. No entanto, Sofia Iegórovna de início não reconhece naquela figura secundária o jovem inteligente e promissor de outrora, considerado por ela uma espécie de “segundo Byron”⁴⁵, e por isso olha para Platónov com desgosto e decepção. No entanto, a despeito do desdém inicial, Platónov empenha-se em mobilizar os sentimentos da jovem, de modo que ela paulatinamente se abre e se declara apaixonada, acreditando ser possível de algum modo dar um rumo à vida do professor de província e apresentar-lhe um cotidiano de trabalho digno e verdadeiro.

Ao mesmo tempo em que Platónov e Sofia planejam fugir, Anna Petrovna vai até a casa do professor, encontra-se com ele e se declara abertamente, lamentando sua vida vazia e seu presente sem sentido. O futuro não interessa: “Eu preciso de vida agora, e não mais para frente. Eu sou jovem, Platónov, terrivelmente jovem! Eu sinto que... minha juventude passa ao largo de mim, como o vento! Diabolicamente jovem... Está frio!”.⁴⁶ Platónov, ao mesmo tempo, assume que ele não é capaz de oferecer a ela sequer um casinho breve. Logo em seguida, Óssip, que sempre fora apaixonado por Anna, vai até a casa de Platónov e conta a Sacha que há um caso entre Platónov e Anna. Sacha, em um gesto de desespero, tenta se suicidar jogando-se na linha do trem, mas é salva por Óssip. Mais adiante, o mesmo Óssip tenta esfaquear Platónov, mas desiste do gesto por acreditar que isso fere seus princípios. Ao final, devido ao seu histórico de roubos e arrivismo, é linchado pela população do vilarejo.

No último ato, Glagoliev pai, revoltado com a conduta pueril e, segundo ele, “vulgar”, de Anna Petróvna, resolve deixá-la à míngua e parte com o filho para Paris, para viver de verdade o tempo presente. Ao saber da tentativa de fuga do marido com Sofia, Sacha tenta se suicidar mais uma vez, agora ingerindo fósforos. Para Sacha, ao proceder dessa maneira, Platónov estava destruindo não só seu próprio casamento, mas também o casamento de outra pessoa – e isso para ela era inadmissível. No entanto,

⁴⁵ ТЧЕХОВ, v. 11, 1974, p. 33.

⁴⁶ No original: “Мне нужна жизнь теперь, а не впереди. . . А я молода, Платонов, ужас как молода! Чувствую. . . Так ветром и ходит по мне эта молодость! Чертовски молода. . . Холодно!”. Ibidem, p. 103.

Sacha sobrevive e, em penitência, Platónov resolve não fugir com Sofia, que entra em desespero.

Platónov encontra-se diante de um impasse e, incapaz de agir, bebe inescrupulosamente e começa a ter delírios. Quase ao ponto de atirar em si mesmo, ainda encontra tempo para, no último ato, seduzir Maria Efímovna Grekova, que momentos antes afirmou ter tentado processá-lo por assédio. Anna Petrovna também bebe incessantemente, está completamente perdida e desconcertada. Sofia entra na sala e, em um gesto desesperado, atira em Platónov. Erra o primeiro tiro, mas no segundo mira diretamente no peito do professor, matando-o. As últimas palavras da peça cabem a Trilétski, o coronel aposentado, que, em tom moralizante, arremata: “Nosso Senhor nos abandonou... Pelos pecados... Pelos meus pecados... Por que pecou, seu velho bufão? (...) O Senhor perdeu a paciência e o fulminou.”⁴⁷

A peça, como se vê, é superpovoada de personagens e pequenos conflitos. As entradas e saídas constantes de cada um, que Tchékhov transforma em diferentes cenas⁴⁸, dão um compasso acelerado ao conjunto. Há inúmeros solilóquios em que eles se abrem e revelam suas intenções, do mesmo modo em que conversam abertamente entre si sobre suas angústias e desejos. Não há razão para meios termos, silêncios ou interditos. Ainda assim, os personagens configuram um painel complexo e não podem ser reduzidos a um enquadramento simplificado. Cada um encapsula uma faceta das diferentes forças sociais que compunham a sociedade do período, mas retrabalhadas dentro de uma situação muito específica⁴⁹. Co-habitam na mesma trama as jovens em sintonia com os debates avançados do movimento estudantil e do feminismo russo, mas que são postas à prova por um protagonista que joga com suas ideias e sentimentos; há também aqueles que, para não sucumbir à modorra de um presente vazio, tentam dar sentido ao tempo morto atirando-se nos jogos afetivos disponíveis; por fim, personagens que vocalizam a voz da tradição e do passado e lamentam não mais entender as novas gerações – mas ainda que pareçam antiquados diante das vozes progressistas que povoam a mesma trama, é a eles que cabe o encerramento da peça, como se sua

⁴⁷ No original: “Забыл господь... За грехи... За мои грехи... Зачем грешил, старый шут? (...) Не вытерпел господь и поразил.” TCHÉKHOV, v. 11, 1974, p. 180.

⁴⁸ A peça como um todo é bastante longa. O 2º ato é dividido em dois tableaux. Muitos estipulam que uma encenação literal duraria por volta de cinco horas. Assim como em *O Silvano* e *Ivánov*, peças que o dramaturgo escreveria mais tarde, Tchékhov segue a prática do século XIX de subdividir os atos em cenas, para marcar a entrada e saída de personagens. Em Platónov, há um total de 83 cenas.

⁴⁹ MAGARSHACK, 1952, p. 68-69.

moralidade significasse uma tentativa de restabelecimento da ordem quebrada por Platónov.

Em um cenário desses, em que diferentes experiências temporais se misturam, tudo parece volátil e de difícil enquadramento. Em verdade, *Platónov* tem como moldura o clima de deslocamento, incerteza e incompletude que marcava o fim do século XIX russo. A emergência de novos grupos econômicos e a paulatina decadência do gentio – que, segundo o crítico soviético Berkóvski, estava imerso em um estilo de vida de exageros, extravagâncias e escândalos⁵⁰ – geravam uma espécie de desestabilização temporal e uma confusão na hierarquia de valores. Anna Petróvna, símbolo direto dessa instabilidade, revela a dificuldade de mudança de conduta diante da crise: é inábil para o trabalho, confunde-se no amor e aprofunda a contragosto uma existência de trivialidades. Deseja com ardor viver o tempo presente e não deixar sua suposta juventude escorrer pelas mãos; ao mesmo tempo, não consegue se livrar de hábitos excêntricos e praticamente ignora o fato de que agindo assim botará a perder sua própria casa.

Platónov também experimenta um mesmo tempo e espaço de indefinições. Está feliz por ter abandonado seu período de hibernação e finalmente poder visitar os conhecidos, mas transforma todo o seu verão e todas as relações nas quais se envolve em algo igualmente vazio e improdutivo. Assim como Óssip, age sem critérios definidos, de modo que o certo e o errado, o moral e o imoral, parecem indistintos. Se Óssip é um ladrão reconhecido, linchado pela população do vilarejo, é ao mesmo tempo incorporado a casa, a qual frequenta amiúde – ou seja, não é um típico fora da lei ostracizado por todos. Platónov também circula pela casa de Anna com tranquilidade, mas não cria ali domesticidade alguma – apenas faz da sala de estar e do jardim dos Voinítsev um palco para seus caprichos⁵¹. Não se enquadra na categoria típica de um *homem supérfluo* (лишний человек), tipo literário que, segundo Fátima Bianchi, frutificou na literatura russa por quase todo o século XIX: aquele tipo ligado à aristocracia, marcado por certo ceticismo, apatia e sentimento de culpa histórica – dado

⁵⁰ BERKÓVSKI, N. Tchékhov. Ot rasskazov i povestei k dramaturgii (okontchánie). **Russkaia Literatura**, I, 1966, p. 15.

⁵¹ SHEVCHENKO, Mila B. **Melodramatic Scenarios and Modes of Marginality**: The poetics of Anton Chekhov's early drama and of fin-de-siècle Russian popular drama. 2008. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Literaturas e Línguas Eslavas, Universidade de Michigan, Ann Arbor, 2008, p. 85.

o fato de que o mundo exterior lhe é indiferente⁵². Também não é o professor de província idealizado pelos revolucionários populistas da época, que viam na figura do educador do campo um exemplo, um servo da grande causa da Ilustração na Rússia pós-servidão⁵³; pelo contrário, seu intelecto está mais voltado para ao escárnio gratuito dos demais do que para assuntos elevados ou para uma vida de auto-imolação⁵⁴. Igualmente, não é um Don Juan de província, pois não se empenha programaticamente em seduzir mulheres – estas, ao contrário, é que parecem recorrer a ele a despeito de suas ironias, piadas e esquivas. Por fim, não é um vilão típico que maquina encontros ou planeja destruir vidas em benefício próprio, pois quase sempre se enreda em diferentes casos sem muita intencionalidade ou controle.

Esse modo de ser ambivalente dos personagens é enfeixado também por um enquadramento dramático dubio. A fábula é trágica: uma propriedade inteira será vendida em leilão e seus donos são incapazes de agir para impedi-lo; Platónov enreda-se em uma complexa teia de relações, é razão das duas tentativas de suicídio de sua esposa, contribui para a destruição do casamento de Sofia e, ao final, é assassinado. Em suma, é a vida de uma pessoa, é a vida de uma família e é todo um modo de vida que se desintegram. No entanto, Tchékhov parece operar contra possíveis desfechos de ordem catártica, que gerem algum tipo de identificação com o sofrimento dos personagens. O ritmo acelerado das cenas que se sucedem, o tom irônico e mesmo a dubiedade das figuras em cena parecem impedir a identificação e geram certo distanciamento. No último ato, por exemplo, a bebedeira de Platónov e Anna, procurando garrafas e dizendo frases desencontradas, torna-os ao mesmo tempo figuras ternas e cômicas. E mesmo o fim implacável de Platónov, que morre em cena com um tiro no peito, não desperta empatia, pois antecipado por uma série de indas e vindas marcadas por sua inércia e indecisão. Desse modo, o final em tom moralizante sugere que a vida dos outros

⁵² “Criado num momento de desenvolvimento da consciência nacional do povo russo, quando está em constituição a figura do homem russo do novo tempo, a influência desse novo herói, que em geral pertence à nobreza, atravessou praticamente todo o século XIX. Conhecido a partir de Liérmontov como “herói do tempo”, seu surgimento está estreitamente relacionado com a criação do método do “realismo” na literatura russa. Por quase três décadas, a galeria de “heróis do tempo” apresentada pelos escritores russos foi toda composta pela figura do “homem supérfluo”, que a cada etapa do desenvolvimento social foi assumindo não só uma nova forma como outras atitudes em relação à vida.” Ver: BIANCHI, Fátima de Fátima. **O “Sonhador” de A Senhoria de Dostoiévski**: um “homem supérfluo”. 2006. 175 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. , p. 93.

⁵³ Alexandre II decretou o fim do regime de servidão em 1861, praticamente um ano após o nascimento de Anton Pávlovitch Tchékhov.

⁵⁴ BERKÓVSKI, 1966, p. 16.

personagens, a despeito daquele corpo caído no chão, continuará seguindo normalmente. Essa dubiedade é o que fez o crítico Mikhail Gromóv afirmar que a peça é ao mesmo tempo drama, comédia e vaudeville; “ou mais acuradamente, não é nenhum desses três. Mas dito isso, ela é caótica de um modo que revela uma notável semelhança com a realidade da vida russa.”⁵⁵

E é essa busca pela representação da “realidade da vida russa” em toda sua complexidade que torna Platónov uma peça digna de nota. A forma é hesitante e desequilibrada, mas é na imperfeição do procedimento que se revela de modo potente o material que no bom acabamento teria sido de algum modo ofuscado: o cotidiano inicialmente banal de uma propriedade de província é palco dos impasses vividos por personagens em um momento de virada histórica. Para representar a grandiosidade da matéria e das questões de fundo, o dramaturgo coloca em primeiro plano uma figura dúbia, de moralidade tortuosa e inconsistente. Além disso, constrói uma rede intrincada que gira em torno de um personagem vazio⁵⁶. Platónov, ao contrário dos heróis dramáticos típicos, é uma nulidade. Ainda assim, como Glagoliev já havia sentenciado logo no 1º ato, ele não é uma excepcionalidade, um caso isolado, mas “o melhor expoente da indecisão moderna”⁵⁷.

Esse anti-herói vive uma temporalidade complexa, pois consciente das demandas do seu tempo, ainda que incapaz de levar o que o presente lhe apresenta às últimas consequências. Não se tornou uma figura proeminente como outrora projetara, a escola onde ensina é um lugar sem vida, não foi capaz de fugir com Sofia e tentar uma nova vida, alimentou sem propósito um jogo de encontros e desencontros com Anna e, mesmo diante da primeira tentativa de suicídio da esposa, não foi capaz de botar fim ao casamento ou de tratá-la dignamente. Ao invés de um gesto libertador, o que empreende é uma autodestruição silenciosa e zombeteira. Ela funciona como resposta à consciência aguda da passagem do tempo, do passado de frustrações e de sua incapacidade de projetar um futuro diverso. Desse modo, quando Platónov e Anna reclamam do calor infernal da província, na verdade buscam justificativa para um cansaço e uma

⁵⁵ GROMÓV, Mikhail. **Kniga o Tchékhoze**, p. 56 *apud* BRAUN, Edward. From Platonov to Piano. In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (org.). **The Cambridge Companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 47.

⁵⁶ SARRAZAC, 2017, p. 157.

⁵⁷ TCHÉKHOV, v. 11, 1974, p. 16.

indisposição que é existencial⁵⁸: são ineptos para agir de modo enfático e enfrentar a realidade para além da simples reprodução de suas rotinas.

A forma com a qual Tchékhov de início nos apresenta tal inépcia das personagens é a da temporalidade repetitiva e vazia do tédio. Ao longo de todo o 1º ato, Anna, Platónov e Trilétski reclamam do quanto ali na província o dia está quente e a vida entediante. Esta experiência demanda uma forma de representação que se tornará típica em *Ivánov*, *Tio Vânia* ou em *As Três Irmãs*: aquela próxima de uma *crônica*, de uma *prosa da vida*, que privilegia as miudezas e nuances do cotidiano em detrimento dos grandes eventos de exceção. O destino das personagens se define não nos gestos heroicos ou na grande luta do Bem contra o Mal, mas sim enquanto comem, bebem e falam sobre o tempo. Ao longo do 1º ato, todos os personagens chegam para o jantar de Anna Petróvna e tecem comentários sobre o tédio dos últimos dias ou sobre os bons tempos do passado. Apenas Platónov dá algum movimento ao presente, implicando jocosamente com Grekova, mas o conflito é incidental e parte na verdade de sua postura inconsequente e ociosa. Na verdade, mais do que preparar o surgimento de grandes conflitos, Tchékhov sugere um enquadramento: as personagens e suas condições de vida, as personagens e seu estado.

No entanto, essa corrente não é predominante nesta primeira peça do dramaturgo. Depois do 1º ato, os demais ganham formatação diversa e, a partir do 2º, tanto o ritmo dos acontecimentos quanto sua qualidade mudam. Se por um lado temos a sensação de que todos os romances que ganham o primeiro plano são na verdade uma ironia com as fórmulas melodramáticas então em voga no teatro do período (afinal, o herói em torno do qual eles giram é um figura pouco atraente, indecisa e sem iniciativa)⁵⁹, por outro, o dramaturgo parece ainda identificado a muitas delas. Sacha, por exemplo, configura-se como uma personagem tola e bondosa do início ao fim, encarnando a convenção melodramática da mulher pura, principista, inocente e vitimizada. Ao saber dos encontros de Platónov e Anna, tenta cometer suicídio atirando-se na linha do trem. Contudo, lembra-se de seu filho amado e grita para que Óssip a socorra. Mais tarde, ao saber da possível fuga de Platónov e Sônia, tenta mais uma vez se suicidar. Sua opção de vida é baseada no amor incondicional pelo marido e pelo filho; e a forma de expressá-lo é hiperbólica.

⁵⁸ SHEVICHENKO, 2008, p. 82.

⁵⁹ Ibidem, p. 99.

Do mesmo modo, a expressão dos sentimentos das outras personagens femininas ganha tinturas exageradas, como se qualquer nuance fosse impossível. Quando Sofia decide abandonar seu casamento e fugir com Platónov, por exemplo, ela verbaliza sua intenção a partir da receita do autossacrifício e do martírio melodramático: fugir com o professor de província e atuar com todas as suas forças para fazer dele um homem, para que ele trabalhe, para que tenha uma vida plena de sentido. Do mesmo modo, quando Anna se declara a Platónov, ela o faz a partir de ultimatos, como se a vida sem ele, mesmo que como amante e às escondidas, fosse impossível.

A construção dos acontecimentos também se pauta pela lógica da exceção. No 2º ato, Anna vai até a escola onde Platónov mora e trabalha para encontrá-lo e se declara abertamente. Enquanto conversam, alguém se aproxima e eles se escondem entre as árvores – lugar destinado aos romances proibidos –, reproduzindo a tópica melodramática do encontro furtivo na penumbra. Logo adiante, Anna descobre que Óssip os espiava o tempo todo. O mesmo Óssip, por amor a Anna e por ódio a Platónov, diria a Sacha que seu marido tem um caso. Essas fórmulas melodramáticas continuam, amplificando os dilemas privados e criando um mundo de sentimentos dilatados: Sacha se arremessa em cena na linha do trem ao saber da traição do marido; Óssip tenta assassinar Platónov em uma cena de enfrentamento direto, mas é interrompido por Sacha e foge pulando pela janela; Platónov também tenta se suicidar, após passar por tantos impasses, mas não tem forças para o gesto; ao descobrir que Platónov também tinha um caso com Sofia, Sacha tenta se matar mais uma vez nos bastidores; e mesmo Sofia, em um ato de desespero, tenta atirar em Platónov duas vezes em cena, matando-o na segunda com um tiro direto no peito. A peça, por fim, é encerrada com uma fala de moralidade fácil, como se todo aquele desfecho trágico fosse um preço a ser pago por uma existência de inépcia e sujeira. Como nos melodramas, a ordem, mesmo que à custa de uma morte, restitui-se de alguma maneira.

Como se vê, Tchékhov constrói sua trama em torno de uma série de episódios extravagantes, baseados em conflitos pulsantes e diretos, que contrastam com a matéria prosaica, sutil e ambivalente de que é feito o cotidiano de Platónov e que marca todo o 1º ato. Os momentos de exceção expõem uma temporalidade outra, que rompe com o fluxo do cotidiano e inauguram um período de anomalia, que só pode ser superado quando uma das forças em jogo – a que instaura a discórdia – sucumbir. No entanto,

como proceder quando o pivô da discórdia é, em verdade, uma figura opaca, um vilão a contragosto, uma materialização da incerteza de propósito?

Além disso, uma trama que se desdobra a partir de fórmulas melodramáticas depende de personagens que construam uma polaridade a partir de ações diretas. E só pode haver ação externa quando o personagem de algum modo se identifica com o tempo no qual sua vida se desenrola, ou seja, palavra e ação coincidem no presente. É por isso que em *Platónov* as personagens são tão explícitas e o diálogo direto possui papel fundamental: “Mesmo quando na primeira cena da peça suas personagens estão jogando xadrez, elas estão sempre fazendo alguma coisa. Seus diálogos são sempre acompanhados de ações: são essencialmente diálogos dramáticos”⁶⁰. No entanto, personagens como Platónov e Anna estão em descompasso justamente com seu tempo presente, este no qual não se sabe exatamente como agir. O desencontro entre intenção e gesto, entre palavra e ação, entre o presente e os desejos do passado, está na própria incapacidade de Platónov de se matar:

PLATÓNOV: Destruí, arruinei mulheres fracas, que não eram culpadas de nada... Não teria sido tão patético se eu as tivesse matado de outra maneira, guiado pela força de paixões monstruosas, mais ou menos à moda espanhola, mas eu as matei assim... de um jeito idiota, à moda russa... (agita a mão diante dos olhos.) *Mouches volantes*⁶¹... Umas nuvenzinhas... Devo estar delirando... Esmagado, achatado, amassado... Há quanto tempo parei de bancar o valentão? (*Tampa o rosto com as mãos.*) Vergonha, uma vergonha atormentadora... Estou doente de vergonha! (*Levanta-se.*) Tive fome, frio, me desgastei, me perdi, me tornei um completo charlatão, e vim para esta casa... Me deram um canto quentinho, me vestiram, me deram carinho como ninguém o havia feito antes... E que boa retribuição eu dei! Mas estou doente... mal... Tenho que me matar... (*Vai até a mesa.*) Escolha, pois há um arsenal completo (*Pega um revólver.*) Hamlet temia seus devaneios... Eu temo... a vida! O que acontecerá se eu continuar vivendo? A vergonha me devoraria... (*Encosta o revólver na própria têmpora.*) *Finita la commedia!*⁶² Um canalha espertalhão a menos! Cristo, perdoe meus pecados!

(Pausa.)

⁶⁰ MAGARSHACK, 1972, p. 83.

⁶¹ Do francês: “moscas voadoras”.

⁶² Do italiano: “É o fim da comédia”.

E então? É isso... agora é morte... Doa, braço, o quanto quiser agora...

(*Pausa.*)

Não tenho forças!!! (*Coloca o revólver sobre a mesa.*) Quero viver... (*Senta-se no sofá.*) Quero viver... (*Entra Grekova.*) Quero um pouco d'água... Onde está Trilétski? (*Vendo Grekova.*) Quem é? Ha ha ha (*Ri.*) Minha maior inimiga... Então vamos ao tribunal amanhã?⁶³

O problema é de difícil enquadramento. Tchékhov experimenta com a forma uma maneira de melhor expressar as angústias de um personagem diante de uma situação limite, ao mesmo tempo em que busca enfocar o fluxo temporal que opera fora desses momentos de exceção. No entanto, o resultado final é irregular e a forma de *Platónov* é, como dissemos, hesitante. É como se o jovem escritor estivesse juntando no seu primeiro esforço dramático todas as suas ideias de então, ou todos os recursos dramáticos em voga à época⁶⁴. Ou seja, há uma tentativa de explorar um enquadramento novo para um problema candente de época, ao mesmo tempo em que se tenta dialogar diretamente com fórmulas já estabelecidas, as quais implicam um modo diverso de apresentar os problemas, bem como uma forma diversa de expressão da experiência temporal. Tendo em vista que nenhuma referência à peça é encontrada nas cartas emitidas por Tchékhov em vida, é de se supor que o resultado final não lhe agradara. Um momento tão complexo, em que temporalidades tão distintas disputavam seu direito em um mundo que desmorona, implicava também na problematização de um

⁶³ No original: “Разгромил, придушил женщин слабых, ни в чем не повинных... Не жалко было бы, если бы я их убил как-нибудь иначе, под напором чудовищных страстей, как-нибудь по-испански, а то убил так... глупо как-то, по-русски... (Машет рукой перед глазами.) *Mouches volantes*... Облачки... Бредить, должно быть, буду... Раздавлен, приплюснен, скомкан... А давно ли перестал хорохориться? (Закрывает руками лицо.) Стыд, жгучий стыд... Больно от стыда! (Встает.) Был голоден, холоден, истаскался, пропал, ишарлатанился весь, пришел в этот дом... Дали мне теплый угол, одели, приласкали, как никого... Хорошо заплатил! Однако же болен... Плохо... Убить себя нужно... (Подходит к столу.) Выбирай, арсенал целый... (Берет револьвер.) Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один... (Прикладывает револьвер к виску.) *Finita la commedia*! Одним умным скотом меньше! Прости, Христос, мне мои грехи! (Пауза.) Ну? Сейчас смерть, значит... Боли теперь, рука, сколько хочешь... (Пауза.) Нет сил!! (Кладет револьвер на стол.) Жить хочется... (Садится на диван.) Жить хочется... (Входит Грекова.) Воды бы... Где же Трилецкий? (Увидев Грекову.) Это кто? А-а-а... (Смеется.) Враг злейший... Будем завтра судиться?”. TCHÉKHOV, v. 11, 1974, p. 175-176.

⁶⁴ CARNICKE, Sharon Marie. **Checking out Chekhov** – a guide to the plays for actors, directors, and readers. Boston: Academica Studies Press, 2013, p. 163.

enquadramento que falseasse a complexidade dessas temporalidades. “A vida como ela é’, portanto, tornou-se sua palavra de ordem por longo período dali em diante.”⁶⁵

1.2. A experiência do deslocamento

Anna Petrovna se desespera ao perceber que sua vida e sua juventude escorrem diante de si e Platónov vê no seu presente o ápice de uma existência sem propósito. Esse incômodo das personagens com o tempo presente será motivo recorrente na dramaturgia tchekhoviana. De *Platónov* ao *Jardim das Cerejeiras*, elas investigam o sentido de sua vida atual, em comparação com as expectativas abertas no passado e as projeções de futuro. O ponto de partida de tal investigação, no entanto, não é abstrato: advém sempre de uma espécie de um balanço angustiado – ora dito, ora apenas sugerido – de experiências concretas no mundo. Para fazê-lo, os personagens tornam-se de algum modo objetos de si mesmos. Parecem imersos em mundos apartados, perdidos em relação ao que os cerca, mas na verdade colocam-se em perspectiva a todo momento. Quando Platónov põe em xeque sua disposição de levar a cabo a paixão por Sofia (ou por qualquer outra das mulheres com as quais se envolve), ele também põe em xeque sua condição enquanto sujeito histórico – alguém que não é capaz de levar os próprios propósitos às últimas consequências, alguém que no passado acreditava ter muito a oferecer, mas que pôs a perder qualquer poder de intervenção social, qualquer possibilidade de ser algo diferente da predominante “indecisão moderna” russa.

Essa experiência específica da disjunção, ou seja, do indivíduo que se coloca na condição de objeto de si e examina seu descompasso entre as possibilidades do mundo e o que ele tem feito (em suma, uma ruptura no fluxo do tempo que o torna estranho ao seu próprio passado e inseguro em relação ao seu futuro), é algo que se intensifica na Europa como tópica literária e dramática em meados do século XIX⁶⁶. A industrialização crescente, que aumenta a divisão social do trabalho e aparta cada vez mais os sujeitos da vida orgânica em comunidade, põe em relevo a fratura entre dois

⁶⁵ MAGARSHACK, 1952, p. 83.

⁶⁶ Peter Szondi diria que no drama tradicional (no drama burguês, especificamente), o homem entrava já no drama como membro de uma comunidade e a realização dramática se dava no seu ato de decisão. Não havia espaço, portanto, para investigar possíveis contradições entre intenção e gesto ou o íntimo de uma subjetividade dilacerada com sua incapacidade de agir. A “ideia separada do sujeito” não participava da relação intersubjetiva típica das formas em voga. Ver: SZONDI, 2001, p. 29.

modos de ser do sujeito: aquele do universo subjetivo e aquele da esfera pública da cultura. Antes, na esfera da comunidade orgânica, as necessidades individuais eram definidas em função de costumes sociais e a sua satisfação era um benefício à própria comunidade. Dessa forma, o hábito, como apontava Hegel, não era um problema, pois não representava uma forma repetitiva vazia, mas um modo de ser que estava em conformidade com o *ethos* social.

No entanto, em fins do XIX, filósofos já não conseguiam ver pistas da comunidade orgânica de Hegel e o hábito se mostrava pouco benigno: o real não mais parecia racional e o cotidiano – sobretudo aquele das capitais europeias – se convertia em temporalidade vazia, sem experiência.⁶⁷ Nessa esteira, Friedrich Tönnies destacou o quanto as sociedades modernas – abstratas, alienadas, especializadas – obscureciam a possibilidade de uma harmonia entre indivíduo e coletividade e Max Weber explicava essa disjunção entre formas culturais e a vida do indivíduo nos termos de um “desencantamento do mundo”⁶⁸, no qual a experiência de uma temporalidade fraturada torna-se condição permanente.

A cultura russa do século XIX dialoga de modo direto com essa problemática, mas guardará suas particularidades. A industrialização na Rússia só se intensificaria na virada do século XIX para o XX – momento em que Tchêkhov escrevia sua última peça e já estava, dado o estágio avançado da tuberculose, à beira da morte – e a vida urbana não assumia a mesma dimensão da experiência cosmopolita e acelerada das capitais europeias⁶⁹. Ainda sim, a consciência da disjunção seria uma tópica decisiva de todo o século XIX, seja no plano imediato do indivíduo que se choca com a incompreensível burocracia de Estado, seja em um plano mais geral, quase estruturante da entrada da Rússia na modernidade: aquele do intelectual em contexto periférico, que se julga preso a uma temporalidade outra, nem plenamente vinculado ao passado eslavo medieval, nem completamente inserido no projeto moderno europeu. O desenvolvimento da própria noção de “homem supérfluo”, herói literário fundamental para a compreensão

⁶⁷ BEASLEY-MURAY, Tim. **Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin** – Experience and Form. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, p. 49-50.

⁶⁸ WEBER, Max. “Ciência como Vocação”. In: **Ciência e Política** – duas vocações. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 17-54.

⁶⁹ Por volta de 1905, três quartos da população russa ainda viviam do trabalho no campo (lenha, pesca e caça), um décimo vivia de mineração, manufatura e artesanato, enquanto que apenas 4% vivia do comércio. No escopo geral, o número de indústrias em operação era bastante pequeno, mas ainda assim, a partir desse período seria o país que, proporcionalmente à Europa, mais cresceria industrialmente. Ver: FISHER JR., Ralph T. “Chekhov’s Russia: a historian’s View”. In: CLYMAN, Toby W. **A Chekhov Companion**. Connecticut: Greenwood Press, 1985, p. 5.

de boa parte da literatura desse século, o demonstra. Pode-se dizer que a figura do “homem supérfluo” é subproduto direto do processo de europeização russa (vai de Pedro, o Grande, ao *Jardim das Cerejeiras*, de Tchékhov) e reflete a luta da *intelligentsia* local para lidar com a temporalidade moderna europeia e as temporalidades locais, vinculadas a formas políticas e econômicas muito particulares. O *intelligent* é, portanto, alguém que por natureza oscila entre o reconhecimento e o estranhamento daqueles que estão ao seu redor.

No caso russo, a formação dessa *intelligentsia* é combinada com um período de desintegração da ordem feudal. O *intelligent* era um aristocrata em sentido amplo, pois não necessariamente tinha origem na nobreza rural. Após as reformas de Pedro, O Grande, um novo ranqueamento social surgiu, de modo que era possível conquistar o título de nobre por meio do serviço militar ou por serviços na esfera civil.⁷⁰ Por isso, ideologicamente, o *intelligent* precisava lidar com valores ao mesmo tempo novos e velhos - sejam os da modernização racional do Estado, em moldes ocidentais, sejam os da manutenção de privilégios locais - na mesma medida em que lutava por seu lugar de reconhecimento social. Frank Seeley projeta uma espécie de linha do seu desenvolvimento: o século XVIII foi um período em que uma proto-*intelligentsia* aderiu de modo inquestionável ao projeto moderno europeu, tentando assimilá-lo o máximo possível. Nesse momento, “o *intelligent* era menos consciente do que ele estava deixando para trás do que daquilo que se abria para ele no futuro, menos do que ele perdeu do que do que terá a ganhar, menos de seu isolamento do que de sua missão”⁷¹. No entanto, este momento em que a adesão da *intelligentsia* embrionária se soma aos interesses de Estado da autocracia russa é seguido por um momento em que a ideia de missão civilizatória entra em choque com o *ethos* autocrático tradicional que pautou todo um modo de vida da nobreza russa.

Assim, no ambiente público, o *intelligent* torna-se uma figura estranha à autocracia, ao mesmo tempo em que é estranho à massa de servos e camponeses, que

⁷⁰ Com as reformas de Pedro, o Grande, foi introduzida na Rússia uma espécie de “Tabela de Ranqueamento”, que designava aproximadamente 14 níveis hierárquicos – equivalentes às patentes militares – no serviço público. Amplamente explorado nos contos de Gógol e nos contos e peças de Tchékhov, tal ranqueamento gerava uma verdadeira obsessão social, já que estar uma hierarquia acima sempre era sinônimo de maior prestígio social. Ver: SEGRILLO, Angelo (org.); DOMINGUES, Camilo; FERRARO JR., Vicente Giaccaglini. **Rússia, ontem e hoje:** ensaios de pesquisadores do LEA sobre a história da Rússia. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

⁷¹ SEELEY, Frank Friedeberg. The Heyday of the ‘Superflous Man’ in Russia. In: **The Slavonic and East European Review**. Vol. 31, nº 76, p. 94-95, dec. 1952.

também não o tem como representante de seus interesses imediatos. Para Seeley, é como se tal grupo social tipificasse a experiência do não pertencimento e do deslocamento em todas as esferas, inclusive no meio familiar, onde precisava lidar com o sentimento de não pertencimento e desintegração:

Uma grande parcela dos lares de onde importantes *intelligents* vieram não ofereciam nem amor, nem a estabilidade necessárias para o desenvolvimento adequado de seres humanos felizes. É comum olharmos biografias da *intelligentsia* e encontrarmos desde filhos ilegítimos (Pnin, Jukóvski, Polejaiév, Herzen), àqueles que logo cedo perderam um ou ambos os pais e foram criados por figuras distantes ou servos (Tchaadáev, Liérmontov, Tolstói, Kropótkin), e aos que cresceram em um lar obscurecido pela indiferença ou pelo temperamento infeliz de um ou ambos os pais (Púchkin, Bielínski, Turguêniev, Dostoiévski).⁷²

Essa condição de deslocamento e de não pertencimento em diferentes esferas, que marca a condição do *intelligent* russo no início do século XIX, serve de base para a criação de uma série de enredos ficcionais nos quais figuram o “homem supérfluo”. O ápice desse tipo de personagem na literatura russa (para Seeley, o período que vai de 1815 a 1855) coincide com um momento de transição em que a *intelligentsia* abandonava a condição de instrumento da autocracia para a de pivô na luta por uma nova ordem. Tem-se, portanto, um período de relativa incerteza e mesmo de inação⁷³, no qual emerge uma galeria de anti-heróis ficcionais. Nos anos 20, dândis céticos, como o Evguêni Oniéguin, de Púchkin, e o Tchátiski, de *A desgraça de ter espírito*, de Griboiédov, que guardam certa atitude de desprezo por um presente de atraso e mesquinha. Em geral, sua postura era de apego a formas requintadas – a qual, mais do que gerar uma percepção objetiva das contradições ao redor, produz uma lente distorcida pelo seu próprio ego, como se o presente nunca estivesse à altura de seu refinamento e ilustração.

Nos anos 30, emerge uma série de rebeldes cheios de ação e ímpeto, como o Pietchórin, de *O herói de nosso tempo*, de Liérmontov, que age sob a égide da vontade, rebela-se contra hábitos e estruturas consolidadas e, diferentemente dos antecessores frios e estetizantes, almeja o poder e quer ser amado – por isso não mede esforços para ativamente passar sobre os demais. Seu tempo é o presente, ainda que a vida presente

⁷² SEELEY, 1952, p. 96.

⁷³ Ibidem, p. 97.

sempre lhe pareça aquém do esperado. Ainda que capaz de agir no presente, também experimenta o deslocamento temporal, aderindo pela vontade ao que a realidade lhe apresenta, mas dando um passo atrás para se autoanalisar: “vive em um movimento pendular entre a condição de objeto de sua própria representação e (...) de investigador subjetivo das próprias vivências”⁷⁴.

Por fim, o simbólico “homem supérfluo” dos anos 40 e 50 é marcado pela atitude altamente cerebral diante da realidade, como o *Rúdin*, de Turguêniev – personagem, aliás, que leva o escritor a oficializar a expressão no mundo literário e se torna representante geral deste “tipo social”, que agora exerce influência sobre indivíduos dos mais variados grupos, inclusive aqueles pertencentes aos estratos menos favorecidos da sociedade. Aqui, o “homem supérfluo” tem sua configuração exemplar, que de algum modo orientaria as leituras feitas de heróis literários apresentados antes e depois dele: “Um herói (...) que fazia parte da pequena minoria de homens cultos e moralmente sensíveis que, incapazes de encontrar um lugar na sociedade para desenvolver suas potencialidades, se fechavam em si mesmos”⁷⁵, refugiando-se em fantasias e ilusões, ou no ceticismo e desespero. Assim como os demais, sente um incômodo constante com seu próprio tempo, mas sua temporalidade é a de um futuro de projeções, na qual muitas vezes mergulha com um otimismo incomum. A dimensão trágica de sua figura emerge quando, do choque entre as projeções e um presente sufocante, resta apenas a consciência de sua incapacidade. Tal consciência assume a dimensão silenciosa do protesto letárgico com o Oblómov, de Gontcharóv, uma figura gigantesca, mas “desprovida de poder, inclusive o da vontade”⁷⁶ – como se para ele, não se levantar da cama fosse uma forma de resistir contemplativa, cética e passivamente ao colapso de um modo de vida.

Entre essas diferentes variações do “homem supérfluo”, é a sensação de deslocamento e não pertencimento ao tempo presente que predomina. Ela atravessa tanto as relações domésticas quando as percepções sobre o próprio papel na história; vão da postura aparentemente descompromissada e fria dos precursores da primeira leva à dimensão altamente cerebral das personagens de meados do século XIX, para os quais

⁷⁴ Introdução/Prefácio de Paulo Bezerra “O romance que antecipou Dostoiévski” a LIÉRMONTOV, Mikhail Iúrievitch Liérmontov. **O herói do nosso tempo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. XV.

⁷⁵ BIANCHI, 2006, p. 110.

⁷⁶ Posfácio de Renato Poggioli “Sobre Gontcharóv e Oblómov” ao livro de GONTCHARÓV, Ivan. **Oblómov**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 732.

a autoinvestigação e o exame de consciência tornam-se uma das principais formas de estar no mundo. Sobretudo entre esses últimos, a própria possibilidade de uma ação no presente regida pela vontade é posta em xeque, e é a partir deles que o drama russo e a narrativa russa se abrem para a perspectivação do tempo.

Nas peças de Tchékhov, o “homem supérfluo” e todas suas variações emergirão na forma de figuras já socialmente residuais, ainda que em seus dramas e comédias elas ocupem o centro da trama. Platónov, como vimos, é o personagem em torno do qual giram todos os conflitos, ainda que o tipo de comportamento que ele represente já não seja aquele pelo qual os anos 80 seriam posteriormente reconhecidos. Ele compartilha do cinismo do Tchátski de Griboiédov, ao mesmo tempo em que sua atitude cerebral e sua inação são típicas dos anos 40 e 50. Um espectador ou leitor da Rússia dos anos 70 e 80 – período marcado por forte instabilidade social e, entre a *intelligentsia*, pelo desejo de reformas aceleradas nas estruturas política e social do país⁷⁷ – inevitavelmente o veria como um retrato irônico de época. No entanto, o procedimento tchekhoviano, já nesta primeira peça, não permite uma leitura categórica. Quando Porfiri Semiónovitch Glagoliev afirma ver em Platónov um “exponente da indecisão moderna”, ele não o diz a partir da perspectiva de um revolucionário de última hora ou a partir das ideias mais progressistas dos anos 80, mas a partir do olhar passadista heroico dos anos 30, para o qual tanto a inação dos anos 40 e 50 quanto a agitação política dos anos 60, 70 e 80 eram símbolo de vagueza e confusão.

Do mesmo modo, as últimas palavras a respeito de toda a aventura de Platónov caberão ao coronel aposentado Trilétski, também uma voz do passado, que via no fim trágico do professor de província uma espécie de castigo divino por uma vida sem propósitos. Por fim, o próprio assassinato de Platónov coube a uma jovem feminista, Sofia, sintonizada com os mais frescos ideais de emancipação feminina (ainda que, em certo sentido, ela o faça em nome de uma paixão romântica desenfreada no velho estilo da sociedade patriarcal). Ou seja, as personagens que se envolvem e julgam Platónov, longe de serem vozes diferentes dentro de um discurso único, transitam por

⁷⁷ Como bem destaca James Loehlin, a emancipação dos servos oficializada por Alexandre II não gerou transformações radicais de imediato. No entanto, ela foi responsável por impactos decisivos no médio e no longo prazo na estrutura social russa. É possível dizer que o próprio Tchékhov é fruto das transformações oriundas da emancipação dos servos. Neto de ex-servos, Anton Pávlovitch se beneficiou da mobilidade social – como a obtenção de diploma e a atuação como profissional liberal – além de ter atuado com frequência nos *ziémstvos* – conselhos locais de administração, responsáveis também pela educação e saúde locais. Ver: LOEHLIN, James. **The Cambridge Introduction to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 18-20.

temporalidades distintas, vinculadas a universos de valores distintos, gerando certa perspectivação e distanciamento e tornando a própria figura de Platónov difusa.

Como se vê, esse tipo de enquadramento dúbio, que será paulatinamente depurado e se tornará marca das peças longas do dramaturgo, repele interpretações categóricas. Por isso, é difícil conceber o destino de Platónov como um balanço inequívoco do momento histórico, como interpretaram muitos críticos soviéticos. Para Emma Polotskaya, ao recorrer à chave dúbia, Tchékhov consegue apresentar um painel mais profundo e potente da Rússia de fins do XIX, pois demonstra as “complexidades e controvérsias, a combinação de luz e escuridão (...) que tipificam o modo de vida russo e a sensibilidade do período”⁷⁸. Em outras palavras, construindo a imagem de Platónov a partir de discursos e ações de personagens imersas em percepções do tempo tão distintas, ele também demonstra como diferentes temporalidades vigoram no mesmo espaço e disputam o sentido de uma época de transição.

De todo modo, em todas as versões que dele criam os personagens, predomina a percepção de que Platónov não corresponde ao que dele se espera no *aqui* e no *agora*. O presente é fonte de não pertencimento e frustração. Tal deslocamento abre – para ele e para os demais – uma inevitável reflexão sobre seu próprio tempo, sobre os laços rompidos com o passado e as perspectivas incertas de futuro. No entanto, a representação de tal problemática – os sujeitos e sua percepção sobre o tempo – trazia para Tchékhov problemas formais diretos. Afinal, como dar forma cênica a tais reflexões se os recursos formais de então não suportavam o próprio tempo como problema?

1.3. As formas do tempo

Em *Platónov*, o problema do sujeito e de sua relação com o tempo é investigado por meio de uma forma híbrida. Simultaneamente, há recursos variados: os tipicamente melodramáticos, que forçavam o conflito entre vontades opostas, entre sentimentos hiperbólicos e, desse modo, favoreciam a emergência de um tempo de exceção; os vaudevillescos, que por meio das entradas e saídas constantes criavam uma ação dramática de ritmo acelerado; e, por fim, aquelas afins ao romance, que privilegiavam a

⁷⁸ POLOTSKAYA, Emma. Chekhov and his Russia. In: **The Cambridge Companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 17.

temporalidade distendida das pequenas rotinas do cotidiano e do tédio – elementos que, como vimos, já eram fartamente explorados tanto no monumental romance de Gontcharóv, quanto nos romances de Turguêniev⁷⁹. Se tais recursos não são necessariamente excludentes, Tchêkhov parecia manuseá-los de modo irregular, como se, no afã de representar a complexidade de sua época, recorresse a todo instrumental disponível sem escrúpulos.

Afinal, não é arriscado supor que vivendo na pequena cidade de Taganrog e estando há pouco tempo em Moscou, Tchêkhov não ousasse ir para além do horizonte de expectativas da *intelligentsia*, ao mesmo tempo que recorrer às formas teatrais então em voga era uma forma de se legitimar diante da dieta dramatúrgica do período. Até 1882, os teatros imperiais monopolizavam a cena teatral moscovita e petersburguesa e os teatros de província, ainda que mais abertos a peças censuradas nas capitais, reproduziam mais ou menos à risca o repertório oficial. Ali,

(...) para os anos de 1862-1881, 1227 peças foram registradas no repertório do teatro Aleksandrínski e do Máli. Dessas, 607 eram traduções ou adaptações de peças estrangeiras. Das 620 peças russas restantes, por volta de 500 eram *vaudevilles* de dramaturgos que desapareceram sem deixar vestígios. As outras 120 que sobraram tiveram uma reputação duradoura – 30 delas eram clássicos de épocas passadas, 49 eram da safra de Ostróvski ou de sua colaboração com outros dramaturgos, e mais ou menos 40 eram de escritores realistas (...) [Gógol, Turguêniev, Griboiédov], bem como algumas de Saltykov-Chtchedrin, Leskov e um ou dois escritores cuja reputação não durou, tais como N. A. Tcháev ou V. A. Krylów.⁸⁰

Aquilo que Cynthia Marsh concebe como “escritores realistas” são, na verdade, um flanco da literatura russa de feições bastante abrangentes, mas que no caso da dramaturgia foi predominante entre os anos 50 e 80 do século XIX. Balizado pela intervenção crítica de membros da *intelligentsia*, ele tinha como eixo fundamental a necessidade de “entender e explorar a natureza russa”, ou seja, fazer um “exame da sociedade russa, sua história, seus costumes e seu povo”⁸¹. O período, bastante agitado em termos políticos e sociais, foi palco da Guerra da Crimeia em 1856, que estimulou o

⁷⁹ Tchêkhov nunca demonstrou simpatia pelos romances de Dostoiévski, que, segundo ele, pareciam muito carregados psicologicamente e artificialmente melodramáticos.

⁸⁰ MARSH, Cynthia. Realism in the Russian Theatre. In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed). **A History of Russian Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 162.

⁸¹ Ibidem, p. 146.

surgimento de uma oposição e a pressão por reformas políticas e sociais, da emancipação dos servos em 1861 e do recrudescimento da conspiração política ilegal, feita por grupos revolucionários clandestinos. Nesse contexto, dramaturgos não tratavam diretamente de tais conflitos – dada a ação direta da censura que tornava sua própria discussão um problema⁸² – mas de algum modo incorporavam personagens e temáticas que circunscreviam tais questões.

O primeiro flanco desse “realismo dramático” era marcado por peças que evitavam colocar em primeiro plano o interior da casa senhorial, o dia a dia da nobreza ou os grandes episódios da história oficial russa e privilegiavam o cotidiano do camponês e a sua vida na província. Menos do que a retratação idílica e romântica, em suas tramas – majoritariamente trágicas – o cotidiano camponês era mais cru e violento. A tendência fora explicitamente aberta por Aleksei Potiekhin, em 1854, com a peça *O Julgamento do Povo, não o de Deus* (Суд людской – не Божий), mas a peça que galgou maior reconhecimento no período fora *Um Destino Amargo* (Горькая судьбина), escrita por Aleksei Píssemski e publicada em 1859⁸³. Ambas inovavam por radicalizar a senda já aberta por Púchkin de incorporar ao texto literário a dicção e o vocabulário populares.

Os dois dramaturgos tiveram passado de militância eslavófila⁸⁴ – o que em grande medida ajuda a entender a preocupação específica com a vida rural russa – mas nesse momento optavam por escrever textos com discurso político menos demarcado, o que lhes rendeu críticas pesadas da *intelligentsia* de esquerda, a qual os acusou de apresentarem um ponto de vista dramatúrgico doentio. Segundo os críticos, o momento pedia uma dramaturgia realista que projetasse um ideal de correção das vidas desgraçadas do campo, mas para eles os dois dramaturgos se restringiam apenas a “descobrir a violência e o abuso comuns à vida camponesa”⁸⁵.

A intriga da peça de Píssemski tem uma curva dramática clara: no 1º ato temos conhecimento de que, na ausência do marido Anáni, a camponesa Lizavieta o traiu com

⁸² MARSH, 2006, p. 147.

⁸³ A peça estreou no teatro Aleksandrínski, em São Petersburgo, em outubro de 1863 e foi encenada no teatro Máli, em Moscou, em novembro do mesmo ano.

⁸⁴ Corrente ideológico-política que acreditava na superioridade do povo e da cultura eslavas. Em oposição aos ocidentalistas, acreditavam que as soluções para os problemas russos estavam num retorno às tradições eslavas pré-reformas ocidentalizantes de Pedro, o Grande.

⁸⁵ As críticas foram capitaneadas sobretudo por Saltykov-Shchedrin e Nikolai Dobroliúbov, que vocalizavam a ideia de que a estética realista russa deveria privilegiar sobretudo o serviço às grandes causas sociais, mais do que “reproduzir suas doenças”. Ver: Ibidem, p. 150-151.

o proprietário das terras onde viviam. Da traição nasceu um filho, que Anáni toma conhecimento da existência quando retorna a casa. No 3º ato, todas as forças oponentes se enfrentam, cada uma representando grupos sociais distintos: Tcheglóv-Sokóvin como o senhor de terras ocioso, Anáni Iákovliev como o ascendente homem de negócios, representante da crescente e inabalável ética burguesa, e Lizavieta, a jovem dona de casa camponesa. A disputa tem tinturas melodramáticas: de um lado, um marido coerente e ético, que quer respeitar a lei de Deus e as instituições (aceita o filho como seu, mas obriga a esposa a um cotidiano de resignação); de outro, uma mulher pobre que inicialmente se casou por amor, mas que agora, desiludida, está disposta a uma entrega total a seu amante; e de outro, um senhorio irresponsável financeiramente, sem maiores propósitos de vida, disposto a cuidar da moça, mas sem levar o compromisso de um casamento até as últimas consequências. Ao final, num ato de desespero, Anáni mata o filho de Lizavieta e, logo em seguida, num claro procedimento *Deus ex machina*, um interventor governamental – frio e imparcial diante da pequena corrupção local – vem para analisar o ocorrido e tomar providências. Anáni, no entanto, nega-se a dizer que a esposa o havia traído (o que poderia atenuar sua pena) e afirma aceitar sua sentença como um castigo divino. Ao final, é levado preso sob as lágrimas compadecidas e arrependidas de Lizavieta⁸⁶.

A construção da intriga, como se vê, é feita em torno de momentos de exceção: a peça começa quando um problema já havia sido criado e a cada ato temos apenas a sua complicação, com foco na escolha trágica (*hamartia*) de Anáni (o assassinato da criança), com o posterior desfecho trágico para ambos – o lar desfeito. Por isso mesmo, o tempo em que se dá a sequência dos acontecimentos não é marcado, já que sua passagem não é decisiva para a compreensão das mudanças vividas pelas personagens. Podemos supor que entre o 1º e último ato aproximadamente duas semanas se passaram (um dia entre o primeiro e o segundo, três dias entre o segundo e o terceiro e uma semana entre o terceiro e o quarto), mas o tempo transcorrido – fosse maior ou menor – pouco interfere na progressão dos acontecimentos⁸⁷. Diferentemente de *Platónov*, escrita por Tchékhov quase 20 anos depois, em que o tempo de exceção precisa dividir a ação dramática com as temporalidades do tédio e do lamento – e se torna, por isso

⁸⁶ PÍSSEMSKI, Aleksei. **Górkaia Sudbina**. São Petersburgo: Iz. F. Stellovskovo, 1862.

⁸⁷ Aqui nos referimos àquilo que na peça corresponderia à sequência: 1) o conhecimento do filho da esposa; 2) o conflito com a esposa; 3) o conflito com o verdadeiro pai da criança; 4) o assassinato do bebê; 5) a chegada do interventor e 6) a condenação de Anáni.

mesmo, objeto de reflexão –, aqui predomina uma experiência presente que não é objeto de reflexão, já que é feita de ações que imediatamente se desdobram em novas ações.

Do mesmo modo, este tipo de dinâmica temporal estrutura os *dramas históricos*, que, segundo Cynthia Marsh, também compunham o repertório realista do período⁸⁸. Nesta vertente, o fundamental era a busca de verossimilhança, conquistada pela pesquisa de informações históricas para o trabalho dramatúrgico e cênico. A fim de conquistá-la, o gênero associou a suas montagens, sobretudo a sua cenografia, o que havia de mais avançado na pintura realista do período. Além disso, privilegiou o trabalho de preparação dos atores – em especial seus gestos e expressões faciais – a fim de evitar caracterizações exageradas e o conjunto de gestos típicos das tradições passadas, como os das montagens trágicas, por exemplo. O grande marco dessa espécie de modernização técnica foi a montagem de *A Morte de Ivan o Terrível* (*Смерть Иоанна Грозного*), de Aleksei Tolstói, em 1867⁸⁹, no Aleksandrínski. E, ainda que as demais peças do dramaturgo, principalmente *Tsar Fiódor* (*Царь Федор*), de 1868, e *Tsar Boris* (*Царь Борис*), de 1870, não tenham gozado da mesma popularidade, o espetáculo fora fundamental para gerar outro tipo de percepção sobre o trabalho cênico – como a importância do estabelecimento de um ponto de vista organizador dos elementos presentes na cena. Ao mesmo tempo, serviu para restabelecer o próprio gênero e criar as condições para que um drama histórico clássico esquecido pelos palcos russos – *Boris Godunov* (*Борис Годунов*), de Púchkin (1831) – fosse montado pela primeira vez em 1870.

Em *A Morte de Ivan, o Terrível*, a intriga se concentra em torno de alguns eventos históricos, à época de amplo conhecimento popular: a morte do filho do tsar, que ocorre antes do início da peça, o cerco de Pskóv (1581-1582) e a morte do próprio

⁸⁸ De certo modo, o drama histórico é um dos gêneros com raízes mais longevas na história do teatro russo. Emergiu já em fins do XVII e ao longo do século XVIII (por meio de escritores como Sumarokov e Kinyajnin) ganhou popularidade na corte. Para A. D. P. Briggs, o que fazia com que o público aplaudisse efusivamente dramas históricos como *Dmitry Donskoi* (1807), de Ozerov, era menos a grandiosidade da produção, a qualidade dos atores ou a profundidade da peça, do que o fato de que as peças ofereciam poderosas alegorias para o momento político atravessado pelo país. No caso de *Dmitry Donskoi*, a peça se voltava ao tema da resistência e da vitória de Donskoi sobre as forças mongóis que invadiram o agora território russo, em 1380. Era inevitável que os russos de então vissem aí uma metáfora para o avanço de Napoleão em direção à Rússia. No entanto, a despeito do sucesso momentâneo de muitas dessas peças, sua reputação tinha fôlego curto e estava muito atrelada a demandas políticas da nobreza. Somente no século XIX, com os dramas históricos de Púchkin e de Aleksei Tolstói o gênero ganharia novo fôlego, com peças de maior cuidado literário e com maior abertura às ambivalências dos processos históricos. Ver: BRIGGS, A. D. P. Writers and repertoires, 1800-1850. In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed). **A History of Russian Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 88-90.

⁸⁹ A peça fora escrita e publicada um ano antes.

tsar (1584), seguida da ascensão de Boris Godunov como líder político. Para a caracterização de tais eventos, Aleksei Tolstói se utilizou basicamente de fontes historiográficas, como a *História do Estado Russo* (*История Государства Российского*), de Nikolai Karamzin (1818). No entanto, de modo geral, operou com bastante liberdade para forjar diálogos e ligações entre as cenas, as quais, do ponto de vista histórico, tinham pouca relação. Mais do que o desenvolvimento da história como processo, seu foco estava no enquadramento dos eventos dentro de uma chave causal trágica, que dirigisse a intriga para a peripécia. Assim, ainda que a peça precise recorrer a saltos temporais consideráveis (entre o primeiro grupo de acontecimentos e o segundo quase três anos se passam), a passagem do tempo é imperceptível, pois o que importa é que ela sucumba a uma causalidade verossímil, que não deturpe os grandes acontecimentos que faziam parte do seu imaginário da época. Aqui, mais uma vez, a percepção da passagem do tempo, ou mesmo a emergência de outras temporalidades, como a da memória histórica, por exemplo, típica em peças que se utilizam de recursos narrativos épicos, invisibiliza-se dentro de uma dinâmica na qual os eventos se encadeiam sucessivamente, criando a ilusão de que os acontecimentos estão fechados dentro de um mesmo momento de exceção.

O mesmo também ocorre nas peças de Aleksandr Ostróvski, sem dúvida um dos dramaturgos mais populares e produtivos do período, que dentre outras coisas também escreveu dramas históricos e fora fundamental, junto com Aleksei Tolstói, para estabelecer novos padrões cênicos. Sua visão realista da cenografia, sua insistência no uso de gestos naturais pelos atores e seu desejo de uma dicção próxima da fala real tiveram impacto decisivo sobre as formulações posteriores de Konstantin Stanislávski e Nermiróvitch-Dântchenko⁹⁰. Em termos dramatúrgicos, sua influência fora igualmente relevante: ele consolidou a imagem do dramaturgo profissional⁹¹ e, no plano temático, deu centralidade às tragédias e desenganos de pessoas comuns – dos camponeses à então crescente classe mercantil russa – sobretudo em sua fase inicial, que vai até a sua famosa tragédia *A Tempestade* (*Гроза*), de 1859. Nos anos 60, dirigiu seu campo de

⁹⁰ RAHMAN, Kate Sealey. Aleksandr Ostróvskiy – dramatist and diretor. In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed), 2006, p. 178.

⁹¹ “Ostróvski foi o único escritor russo digno de nota do século XIX que era apenas dramaturgo. (mesmo Tchekkhov, que permanece inabalável nas mentes do público Ocidental como a incorporação do drama russo, inicialmente fora conhecido na sua época como escritor de contos cômicos curtos.) Autor de aproximadamente 50 peças originais – principalmente comédias, mas também tragédias, dramas históricos (...), Ostróvski criou um repertório nacional russo praticamente sozinho. Suas peças ofereciam aos atores mais de 700 tipos de personagens.” Ibidem, p. 166.

interesses para os dramas históricos e para as peças cômicas, e nessas últimas fica patente a retratação satírica da alta burocracia e, sobretudo, dos nobres proprietários de terras. Ainda que a popularidade dessa peça tenha ofuscado o lado cômico de seu trabalho e mesmo a disposição formal que desafiava os próprios limites do realismo, foi com *A Tempestade* que, na posteridade, Ostróvski gozou de amplo reconhecimento como dramaturgo.

Nesta peça, a jovem Katerina está insatisfeita com casamento com Tíkhon Kabánov, pois cotidianamente convive não só com a bebedeira do marido, mas também com a presença insistente e opressiva da sogra Marfa Kabánova. Após a partida de Tíkhon para uma suposta viagem de negócios (em verdade uma viagem de jogos e bebidas), ela se envolve e se apaixona pelo sobrinho do comerciante local Sável Dikói, o jovem Boris Grigórievitch. No entanto, o marido retorna antes do esperado e Katerina, sob o forte peso de seu autojulgamento, arrepende-se profundamente do que fez, ainda que continue não o amando. Tíkhon, mesmo magoado, sabe que para Katerina o convívio constante com sua mãe era fonte de sofrimento e por isso quer perdoá-la. No entanto, antes que possa ter uma conversa decisiva com sua esposa, chega a notícia de que ela se matou ao pular de um barranco e bater com a cabeça na âncora de um barco. Na cena final, Kabánov se lança sobre o corpo da esposa, enquanto a mãe continua mantendo uma postura repreensiva ao seu lado⁹².

Diferentemente das peças do período, na peça de Ostróvski a personagem Katerina constantemente partilha com os demais seu estado psicológico. No entanto, esse espaço dado à expressão de seu íntimo emerge apenas para que ganhe verossimilhança seu gesto de traição. Por isso, na medida em que ela expressa o quanto seu tempo presente é fonte de tristeza, paulatinamente se encaminha para a criação de outras relações e, com elas, para a tomada de novas decisões. Mais do que lamentar as escolhas equivocadas do passado, ela lida com as opções oferecidas pelo presente e o foco da intriga está justamente nesses momentos de tomada de decisão, que criam desdobramentos e complicam a intriga até o seu desfecho trágico. Desse modo, quando sabemos que entre o 2º e o 3º ato aproximadamente dez dias se passaram, essa passagem de tempo tem papel meramente operativo, ou seja, é o que permite que dentro da mecânica da peça o retorno do marido não seja de todo inverossímil. Não há o que

⁹² OSTRÓVSKI, Aleksandr Nikoláievitch. **Grozá**. Moscou: Eksmo, 2018.

refletir sobre o tempo, porque o tempo do personagem, por mais duro que seja, é *aqui e agora*.

Se essa dieta realista tinha seu quinhão de importância no contexto teatral que formou os primeiros anos da trajetória literária de Tchékhov, alguns clássicos da primeira metade do século, como Griboiédov, Gógol e Turguêniev, ainda continuavam tendo bastante influência⁹³. Eles representam o ponto alto da tradição cômica russa que, diferentemente dos gêneros mais “sérios” – como a tragédia ou o drama – era o campo onde a dramaturgia russa mais frutificava. Do início do século XIX até 1825, o teatro russo se expandiu muito, produzindo peças que fizeram um sucesso desproporcional e levaram centenas de pessoas às casas teatrais imperiais, como a tragédia *Édipo em Atenas* (Эдип в Афинах), de Vladislav Ozieróv, estreada em 1804 em São Petersburgo e a comédia *Lição para Coquetes, ou Spa Lipets* (Урок кокеткам, или Липецкие воды), de Aleksandr Chakhovskói, lançada em 1915. Ambas, de modo geral, não traziam grandes inovações formais em relação aos seus modelos cômicos e trágicos europeus (a peça de Chakhovskoi, por exemplo, seguia à risca a *doxa* da unidade de tempo, que estipulava que a fábula da peça não deveria ultrapassar um dia).

Foi com Griboiédov e sua peça *A Desgraça de Ter Espírito* (Горе от Ума), escrita em 1824, mas liberada pela censura para montagem somente em 1831, que a tradição cômica russa ganhou uma de suas peças de repercussão mais longa. Nela, o jovem nobre Tchátski retorna a Moscou depois de três anos na Europa e, de modo tão arrogante quanto leviano, tenta protestar contra a deterioração da vida russa – todas as fofocas, trapagens e as futilidades que compunham o dia a dia das pessoas com quem antes convivia normalmente. Depois de se desentender com todos, inclusive com sua querida Sofia, é tido por insano, ela o rejeita e ele deixa a Rússia. A peça, que nitidamente encarna o conflito de um sujeito que toma contato com as formas racionais de vida na Europa e tenta a todo custo imprimir sobre aqueles imóveis conservadores os seus preceitos recém-adquiridos, é também o choque entre diferentes temporalidades, que já no início do século estavam na agenda da *intelligentsia* e de seus debates sobre o destino russo: de um lado, aquilo que Tchátski acredita ser um projeto moderno e

⁹³ “Das peças clássicas, aquela encenada com mais frequência era O Inspetor Geral, de Gógol, apresentada aproximadamente 200 vezes durante esse período [1860-1882]. A presença de Gógol foi reforçada por montagens de suas outras peças e por adaptações de seus escritos em prosa. Essa influência pode ter sido responsável por tornar a sátira e a comédia de longe os gêneros mais populares. Gógol era seguido em popularidade por Turguêniev (nove trabalhos diferentes aparecem), com Griboiédov logo em terceiro (153 apresentações de sua peça *A Desgraça de Ter Espírito*, feitas entre 1862 e 1881).” Ver: MARSH, 2006, p. 162.

arejado; de outro, a Rússia que – mesmo na capital – ele acredita estar mergulhada no atraso e no provincianismo. A comicidade advém da postura ao mesmo tempo honesta e autoritária de Tchátski, pois o personagem não poupa seus interlocutores da ironia ácida, mas termina de modo igualmente ridículo, já que é inábil para entender como aquela realidade, imersa em outra temporalidade, demandava outras formas de abordagem.

Um pouco mais de uma década depois, Gógol escreveria *O Inspetor Geral* (*Ревизор*), peça na qual um funcionário do baixo escalão da burocracia governamental – Khlestakov – assume o lugar de um importante inspetor que visita a cidade incógnito. Os moradores, que parecem todos envolvidos em algum esquema mesquinho, ilícito ou corrupto, se voltam para o falso inspetor, que tira proveito da situação. No entanto, antes que ele possa se safar por completo e fugir com seu amigo, o verdadeiro inspetor chega. A peça, que se tornaria a principal referência do teatro cômico russo, não alcançou sucesso imediato, mas, ao longo dos anos seguintes, se tornaria um dos principais títulos do repertório dos teatros imperiais e de província.⁹⁴ Nela, bem como na peça de Griboiédov, os eventos se concentram dentro de um arco temporal muito reduzido, e por isso sua natureza é muito semelhante: um elemento estranho chega em um determinado contexto, instaura um período de exceção, mas tal excepcionalidade será resolvida com sua partida ou com a chegada de um novo elemento. Aqui, assim como na tradição realista que predominará entre os anos 60 e 80, os personagens não transformam sua experiência de deslocamento temporal em algo que os impeça de agir, pelo contrário: o presente ainda é seu palco da ação consciente. Não há porque transformar o tempo, portanto, em problema.

No entanto, no fim dos anos 50, Turguêniev problematizaria de modo pioneiro esse tipo de experiência temporal e incorporaria à tessitura dramática temporalidades que sua geração já explorava nos romances. Até então, a maioria dos dramaturgos – fossem de comédias, tragédias ou dramas históricos – privilegiava o recorte de determinados momentos de exceção e, com isso, uma estrutura dramática baseada numa espécie de apagamento do tempo. Tanto nas intrigas que se baseavam em histórias que não ultrapassavam um dia quanto nas intrigas baseadas em eventos espalhados ao longo de vários dias, meses e até anos, o importante era garantir que a cadeia de

⁹⁴ GÓGOL, Nikolai. *O Inspetor Geral*. In: **Teatro Completo**. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009, 43-175.

acontecimentos fosse explícita e lógica. Isso criava o efeito de uma experiência concentrada, na qual o tempo não se tornava problema, justamente porque sua passagem não era percebida ou não se instalava como elemento composicional.

Em sua peça *Um Mês no Campo* (*Месяц в деревне*), escrita entre 1849 e 1850, Turguêniev incorpora ao drama elementos que trabalhava com maestria na prosa: a criação de personagens complexas, os diálogos intensos e uma atmosfera sutil. Em conjunto, eles criavam ali um *drama psicológico*, ainda que o escritor nunca o tenha nomeado enquanto tal⁹⁵. A fábula apresenta os clássicos complicadores de uma história amorosa: o jovem estudante Aleksei Beliáiev chega à casa de campo de Natália Islaeva e Arkadi Islaiév para trabalhar como tutor do filho dos dois. Arkadi é um rico proprietário que trabalha muito e está boa parte do tempo fora, cuidando da construção de uma nova barragem. Sua esposa, por outro lado, passa o tempo em casa e leva uma vida tediosa. Alimentando um jogo enfadonho, ela dá atenção cotidiana a Mikhail Rakitin, amigo da família, que há tempos está apaixonado por ela e espera ser correspondido.

No entanto, Natália logo se apaixona pelo jovem tutor, que chega como uma rajada de ar fresco no cotidiano da casa. Ao mesmo tempo, Vera Aleksandrovna, jovem de 17 anos, órfã, que trabalha como empregada, também se apaixona por Aleksei. Imediatamente, instala-se um conflito de interesses entre Natália e Vera, o qual Natália encerra ao criar as condições para que Vera se case com um vizinho bem mais velho do que ela. O marido de Natália começa a suspeitar que Rakitin e Beliáiev estão de algum modo envolvidos com sua esposa e por isso os dois deixam a casa e o círculo da família, antes que algum conflito desagradável ocorra. Ao final, a vida de Natália volta ao mesmo cotidiano entediante que marcara a sua vida antes da chegada de Beliáiev.

Ainda que Turguêniev tenha como ponto de partida uma complicada rede de paixões (à qual Tchékhov sempre recorrerá em suas peças longas), o conflito direto e externo entre as personagens não ocorre. Beliáiev vai embora antes que um choque direto ocorra com Aleksei, do mesmo modo que Natália nunca entra em conflito explícito com Vera. Mesmo a lógica da vilania, comum nas comédias e melodramas, a qual inevitavelmente polarizaria as vontades e força situações de embate, é aqui diluída em uma caracterização mais dúbia. Beliáiev – à maneira de um “homem supérfluo” – é tão bem-intencionado e honesto quanto inepto; do mesmo modo, Natália exerce seu

⁹⁵ BRIGGS, 2006, p. 101.

poder sobre Vera, mas não é de todo vilã, já que é vítima da solidão e do abandono doméstico. Natália, assim como a Anna Petróvna de *Platónov* de Tchékhov, percebe que os anos passam e que sua juventude escoia em uma vida sem sentido, e por isso tentará de algum modo transformar seu presente em algo diferente.⁹⁶

As personagens passam os dias para lá e para cá, falam constantemente sobre o tempo e sobre banalidades domésticas. Assim, Turguêniev traz para a tessitura do drama elementos que demandam recursos de exposição afins ao romance e à crônica, pois ao mudar o foco da atenção também para aqueles momentos em que aparentemente nada acontece, acaba por destacar miudezas do cotidiano e conversas de início despropositadas. Para Briggs, ele estava interessado em “como pessoas comuns reagem psicologicamente a choques emocionais. Ele estava interessado em estados e processos mentais mais do que em eventos externos. Suas personagens são extremamente bem-sucedidas. Autênticas e individuais, elas crescem, amadurecem e sofrem mudanças mesmo quando a intriga tem um progresso lento”⁹⁷.

Na peça, os acontecimentos se dão ao longo de quatro dias. No entanto, quando ela começa, sabemos que Natália já alimenta seu sentimento por Beliáiev por quase um mês. Turguêniev, assim, recorre a uma construção que opera em duas direções: seleciona um momento específico para a intriga (os quatro dias de verão em que o conflito entre Natália e Vera se desenha, bem como a complicação com a suspeita do marido e a posterior partida de Beliáiev e Rakitin), mas esvazia esse recorte da tensão externa usual mostrando que aquilo é apenas parte de uma relação que já se desenvolvia há quase um mês e que o fluxo da vida, com suas pequenas banalidades, continua. Não à toa, o final da peça é justamente a restauração da vida ociosa e banal de Natália. Terminando assim, em baixo tom e sem grandes explosões em cena, Turguêniev imprimiria a essa sua última peça um estilo de construção que se tornaria uma das principais marcas da dramaturgia tchekhoviana. Mas Tchékhov, a despeito dessa visível precedência, afirmou desconhecer a comédia de Turguêniev⁹⁸. Inicialmente intitulada *O Estudante*, a peça fora censurada por imoralidade e, depois de muitas recusas da censura, só foi publicada em 1855, mas encenada pela primeira vez apenas em 1872, em Moscou e em 1879, em São Petersburgo. Dada a fraca repercussão da montagem, o escritor acreditaria ser totalmente inábil como dramaturgo.

⁹⁶ TURGUÊNIEV, Ivan. *Miésiats v deriévnie*. Moscou: Tsentr Knigi Rudomino, 2017.

⁹⁷ BRIGGS, 2006, p. 102.

⁹⁸ Ibidem, p. 102.

No entanto, essas peças, apesar de serem aquelas que hoje virtualmente dominam o imaginário historiográfico e crítico, são tidas como as mais representativas do período, representavam uma parcela bem menos expressiva do repertório dos teatros imperiais. Das peças escritas por dramaturgos russos, quase oitenta por cento do repertório eram *vaudevilles* e melodramas escritos pelos famosos *carpinteiros dramáticos* (драмоделы). De modo geral, esses gêneros sofriam menos com a intervenção da censura. As fábulas adocicadas raramente tocavam em questões problemáticas da conjuntura russa, como a condição de vida dos camponeses ou as massas empobrecidas urbanas que já se formavam em São Petersburgo e Moscou – questões que, como vimos, mobilizavam o interesse direto da *intelligentsia*. E mesmo durante o sufocante período de Nicolau I, *vaudevilles* com críticas leves à burocracia e ao sistema político eram tolerados pela censura, que via nessa leniência um risco que valia a pena correr, “pois havia simplesmente muita diversão em jogo para que qualquer coisa subversiva pudesse criar raízes”⁹⁹. De tais peças, pouco chegou até nós, ainda que sua popularidade no período fosse bastante grande.

Em fins do século XVIII, quando tais gêneros foram introduzidos na Rússia, era comum a cópia direta de intrigas que faziam sucesso na Europa, sobretudo as francesas. No século XIX, a despeito da originalidade de muitos dramaturgos como Khmelnítski (1789-1846), Píssariév (1803-1828), Koni (1809-1879) e Dmítri Timofiíevitch Liénski (1805-1860), que conseguiram imprimir cor local e mesmo boas doses de crítica social aos seus *vaudevilles*, predominava o pastiche. Críticos e dramaturgos como Gógol e Bielínski manifestam-se em diferentes momentos contra “o caráter artificial e a inadmissível superficialidade deste tipo de gênero, estranho (...) às verdadeiras raízes do teatro russo”¹⁰⁰. Nos anos de 1880 e 1890, quando outras formas de comédia ligeira – como a opereta – já o substituíam com igual eficácia¹⁰¹, a imitação desses modelos chegou a um estágio de desgaste quase completo, pois “‘convenções’ e ‘fórmulas’ eram mais levadas em conta do que inovação e originalidade”¹⁰². Em 1886 – pouco tempo depois da escrita de *Platónov*, portanto –, Tchékhov escreve um conto intitulado *O Dramaturgo* (Драматург), no qual ironiza de modo direto não só a qualidade formal de tais peças, mas também o modo massificado e artificial com que passaram a ser

⁹⁹ BRIGGS, 2006, p. 91.

¹⁰⁰ CAVALIERE, Arlete. **Teatro Russo** – percurso para o estudo da paródia e do grotesco. São Paulo: HUMANITAS/ FAPESP, 2009, p. 186-187.

¹⁰¹ Ibidem, p. 186.

¹⁰² GOTTLIEB, , 1982, p. 13.

produzidas na Rússia. Dada a popularidade das reviravoltas melodramáticas e dos quiproquós vaudevillescos, dramaturgos russos restringiam-se apenas a traduzir originais estrangeiros e substituir nomes e lugares por equivalentes locais. Em seu conto, um dramaturgo de “fisionomia catarrenta” vai ao médico, reclamando de falta de ar, depressão e um amargor na boca. Descreve para o doutor toda sua rotina, que consiste em se levantar ao meio dia, beber alguns copos de vodca, desjejuar, tomar um pouco de vinho ou cerveja e jogar sinuca. Por volta das seis da tarde, ele janta em algum restaurante e, dada a costumeira falta de apetite, toma seis ou sete copos de vodca. Em seguida, no teatro, sente-se de tal modo nervoso que é obrigado a beber grandes quantidades de álcool. Após o teatro, em geral vai a algum clube noturno, onde fica até o amanhecer. Surpreso com tal rotina e crente que a profissão de dramaturgo era realmente dura, o médico pergunta:

- Pois bem... E suas peças, quando as escreve?

- Minhas peças? Como lhe explicar? – o dramaturgo encolhe os ombros. – Tudo depende das circunstâncias...

- Poderia me descrever seu processo de trabalho...

- Antes de mais nada, meu senhor, vêm parar em minhas mãos por acaso ou por meio de conhecidos – eu mesmo nunca tenho tempo para ir atrás disso – alguma coisinha francesa ou alemã. Se ela presta, então eu a levo à minha irmã ou alugo um estudante por cinco rublos... Então eles a traduzem, e eu, como o senhor pode ver, adapto-a aos costumes russos: ao invés de sobrenomes estrangeiros, coloco russos... e assim por diante... E isso é tudo... Mas dá trabalho! Oh, como dá trabalho!

O pálido sujeito então revira os olhos e suspira... O médico começa a bater de leve, auscultar e apalpar...¹⁰³

Não só a qualidade do trabalho dramaturgico e teatral na Rússia continuariam sendo uma preocupação ao longo de toda a vida, mas também o grau de alienação que essas formas assumiriam em relação às condições de vida reais e em relação às principais questões do tempo. Anos mais tarde, em *A Gaivota*, o protesto de Trepliov

¹⁰³ No original: “— Ну-с, а пьесы когда вы пишете?

— Пьесы? Как вам сказать? — пожимает плечами драматург. — Всё зависит от обстоятельств...

— Потрудитесь описать мне самый процесс вашей работы...

— Прежде всего, сударь мой, мне в руки случайно или через приятелей — самому-то мне некогда следить! — попадается какая-нибудь французская или немецкая штучка. Если она годится, то я несую ее к сестре или нанимаю целковых за пять студента... Те переводят, а я, понимаете ли, подтасовываю под русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и всё... Но трудно! Ох, как трудно!

Тусклая личность закатывает глаза и вздыхает... Доктор начинает его выстукивать, выслушивать и ощупывать...” Ver: ТЧЕХОВ, v.5, 1976, p. 429-430.

contra o velho teatro é justamente uma crítica a esse teatro de receiturário, com uma dramaturgia de ideias claras e moral evidente, do qual sua mãe – a decadente atriz Arkádina – seria um grande símbolo. Para ele, ali só havia alienação e falseamento:

TREPLIOV: (...) Minha mãe é um caso psicológico. É talentosa, isso é indiscutível, é inteligente e é capaz de se emocionar lendo um livro, sabe de cor e salteado toda a obra de Nekrassov, cuida dos enfermos como um anjo. Mas se atreva a elogiar a Duse diante dela! Deus o proteja. Deve-se elogiar apenas a ela por sua extraordinária interpretação na Dama das Camélias e em O torpor da vida, mas como aqui no campo não dispõe desse tipo de drogas, ela se aborrece e se enfurece, e todos somos seus inimigos e os culpados de tudo. (...)

Ela ama o teatro, crê estar a serviço da humanidade e da sagrada arte, ao passo que, em minha opinião, o teatro atual não passa de rotina e convenção. Quando sobe o pano e esses grandes talentos, os sacerdotes da sagrada arte, iluminados pela luz artificial imitam entre três paredes como as pessoas bebem, comem, amam, caminham, como envergam seus casacos; quando dessas cenas e frases vulgares tentam arrancar uma moral – uma moral ao alcance de todos, superficial, destinada a uso doméstico; quando apresentam em mil variantes sempre o mesmo, o mesmo, o mesmo – então eu fujo, e fujo como Maupassant fugia da Torre Eiffel, que, com seu mau gosto, lhe esmagava o cérebro.¹⁰⁴

No entanto, ainda que de início o Tchékhov das peças longas nos pareça completamente alheio a essas formas, era “exatamente a esse teatro que ele tinha se tornado mais familiar” ao longo de sua formação como dramaturgo¹⁰⁵. *Platónov*, como vimos, dialoga diretamente com muitos recursos e temas do melodrama. Este gênero retornará mais tarde em peças como *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, mas capturado de forma muito mais irônica, sobretudo do ponto de vista temático: a forma dúbia com que trata de propriedades em bancarrota, de vidas dedicadas ao trabalho desperdiçadas, de sonhos juvenis destruídos, de tentativas de assassinato, de suicídios, de duelos etc. Do mesmo modo, o *vaudeville* seria um ponto de referência constante, seja pela recorrência de fórmulas vaudevillescas em suas farsas em um ato – aquelas que primeiro o projetaram

¹⁰⁴ TCHÉKHOV, Anton. *A Gaivota/O Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007, p. 10-11.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 15.

como dramaturgo nos palcos de província¹⁰⁶ – seja pela resignificação de seus procedimentos em suas peças longas, como as discussões de Solioni baseadas em uma série de nonsenses em *As Três Irmãs*, o “jogo de esconde-esconde” entre Lopákhin e Vária, em *O Jardim das Cerejeiras*, o constante uso de nomes cheios de significados subliminares ou as falas de personagens cheias de tiques e repetições¹⁰⁷.

Portanto, mais do que a alta comédia, os dramas ou as tragédias do período, em geral amplamente reconhecidos e legitimados pela crítica, é a gêneros menos prestigiosos que Tchékhov recorria para se inspirar temática e formalmente. De origem popular, o *vaudeville* durante muito tempo fora concebido como parente pobre da alta comédia, do mesmo modo que o melodrama era tido como uma derivação esclerosada da tragédia ou do drama burguês¹⁰⁸. Talvez porque impuros, fronteirços e quase sempre em relação tensa com os grandes esquemas das poéticas do período, é que Tchékhov retira deles temas e procedimentos para depois resignificá-los dentro de uma nova poética do drama. E um dos elementos que o dramaturgo problematizará diretamente é a forma como o tempo ali se instalava – em ambos os gêneros predominava um apagamento da experiência temporal, baseada na instalação de um presente absoluto. No entanto, Tchékhov paulatinamente romperá com tal temporalidade homogênea, abrindo a tessitura dramática para experiências mais complexas e para a emergência de diferentes temporalidades, sem nunca deixar a inspiração oriunda de tais formas para trás.

1.4. Presente absoluto e sucessão

Como vimos, dentro da dieta dramaturgical dos teatros imperiais russos do século XIX, Turguêniev fora um dos poucos dramaturgos a alargar as fronteiras dramáticas e

¹⁰⁶ Vera Gootlieb afirma que essa é muito provavelmente uma das razões pela qual críticos raramente têm se voltado a esta faceta da dramaturgia de Tchékhov. O próprio dramaturgo tratava com certo desdém seus “tolos vaudevilles franceses”, mas a verdade é que, a despeito de aparente convencionalidade, eles compõem de modo inextrincável a poética do dramaturgo, inclusive em suas peças longas. GOTTLIEB, 1982, p. 15. Arlete Cavaliere vai na mesma direção ao afirmar que “a comicidade tchekhoviana não constitui, assim, apenas uma etapa de sua criação, mas a dimensão estrutural de toda a sua obra. Ela traz à cena lastros mais profundos, dialoga com diferentes tendências literárias e teatrais de sua época, retoma certos fios da comicidade teatral esgarçados pelo tempo, recupera, em certo sentido, a veia cômico-grotesca fundada pela poética gogoliana e tece uma nova etapa na conformação estética e artística do riso e do humor no teatro russo”. CAVALIERE, 2009, p. 187.

¹⁰⁷ CARNICKE, 2013, p. 149.

¹⁰⁸ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 18-19.

explorar diferentes percepções sobre o tempo e sua passagem. Em *Um Mês no Campo*, isso se dá tanto do ponto de vista da ressignificação da releitura aristotélica da unidade de tempo (a trama se concentra em quatro dias, mas a fábula remete a todo um mês de convivência entre as personagens), como também pela introdução de um outro tipo de acontecimento dramático, menos pautado por uma temporalidade de exceção e mais voltado às temporalidades do cotidiano e do tédio. A peça, no entanto, reinava solitária dentro de um período no qual, tanto dramas históricos, tragédias e comédias, quanto entre melodramas e *vaudevilles*, privilegiavam os eventos excepcionais e a organização causal-progressiva das cenas. Tal organização se fechava à emergência de outras temporalidades que não a do próprio presente em que a ação se realiza. Temporalidades associadas à memória, ao sonho, ao lamento e ao tédio não eram concebíveis dentro da tessitura dramática justamente porque demandariam o uso de recursos (tais como a incorporação de dispositivos narrativos, as cenas simultâneas, o afrouxamento da unidade de tempo etc.) que rompiam com a *doxa* do período.

Nesse sentido, no que se refere especificamente a um determinado modelo de instalação do tempo na tessitura dramática, o teatro russo de meados do século XIX era, como vimos, bastante tributário dos modelos europeus. Isso se dava não só pela quantidade de peças de matriz europeia ali traduzidas e encenadas – mais da metade do repertório –, mas também por serem os dramas clássicos, os *vaudevilles* e melodramas o material de inspiração para dramaturgos e escritores locais¹⁰⁹. E mesmo a reflexão teórica sobre a cena tinha fôlego curto: era bastante insipiente e em larga medida restrita a alguns poucos ensaios de Púchkin, Gógol, Bielínski e Dobroliúbov, nos quais o teatro era tomado como um acessório do drama literário e nos quais as discussões se voltavam majoritariamente à necessidade de formação de uma tradição dramatúrgica nacional e seu papel na superação do atraso russo¹¹⁰.

¹⁰⁹ Segundo o futuro diretor do Teatro de Arte de Moscou, Niemiróvitch-Dântchenko, a administração burocrática dos teatros do período esvaziava o cotidiano teatral de discussões de ordem técnica ou artística. Diretores de cena tinham um papel criativo muito reduzido e o trabalho cênico era, em geral, mecânico e estereotipado. Dado desleixo criativo e a dinâmica interna pautada por pequenos jogos políticos, criou-se nesse ambiente uma rígida distinção entre “dramaturgos” e “escritores”: “o dramaturgo pode estar em alta conta no Teatro Máli, mas pouco considerado entre escritores de verdade, enquanto seus sucessos de bilheteria nunca interessavam aos editores de jornais e periódicos. Do mesmo modo, entretanto, um escritor de contos populares e exitosos era um mero convidado no teatro. Assim, por exemplo, o desconhecido Krylów estava em casa no teatro porque ele ‘conhecia a cena’, enquanto que Turguêniev – que não a conhecia – era apenas um ilustre visitante”. Ver: NIEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO *apud* GOTTLIEB, 1982, p. 13.

¹¹⁰ Para alguns desses ensaios, ver: SENELICK, Laurence (org). **Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists: An Anthology**. Austin: University of Texas Press, 2001.

Desse modo, até pouco mais da segunda metade do século XIX, prevalecia por tabela a orientação que guiava boa parte das formas dramáticas europeias desde o Renascimento. A maioria da dramaturgia da era moderna, que representava “a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval (...), partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas”¹¹¹ não enfrentava a *doxa* neoclássica, mas sim encontrava nela uma forma de universalizar seus preceitos. Dentre eles, aquele que nos interessa particularmente, estabelecia que o bom espetáculo seria aquele que conseguisse aproximar as duas temporalidades que marcam o fenômeno cênico: a da representação e a da ação representada¹¹². O tempo cronometrado que transcorre nos relógios, deveria coincidir ao máximo com o tempo ficcional enfeixado na intriga. Teatro e texto dramático eram então concebidos dentro de uma mesma lógica. Isso significa que um espectador que estivesse na sala de espetáculo por quatro horas deveria ter a sensação de que a fábula apresentada também não durou muito além disso.

Esta formulação emerge assim depurada a partir das leituras da *Poética* de Aristóteles feitas pelo italiano Ludovico Castelvetro (1505-1571), e apresentada em *A Poética de Aristóteles vulgarizada e exposta (Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta)*, de 1570. Como destaca Marvin Carlson, Castelvetro deu “um passo capital para tornar os conceitos poéticos [aristotélicos] acessíveis a um público mais vasto. Além disso, era menos um comentário que uma tentativa, ainda mais radical (...), de estabelecer um sistema poético capaz de rivalizar com o do filósofo grego.”¹¹³ A partir daí, o italiano seria responsável por implementar a partir das ideias de Aristóteles a regra das unidades de lugar e de tempo, que passariam a funcionar como critérios de julgamento para os dramaturgos de então. A conclusão – de caráter normativo – era a de que quanto mais a duração da ação ficcional se aproximasse da duração da representação experimentada pelo público, maior a chance de conquista da verossimilhança.

¹¹¹ SZONDI, 2001, p. 29.

¹¹² A formulação é feita por Anne Ubersfeld: “do mesmo modo que há dois espaços – um espaço extracênico e o espaço da cena, com uma zona mediatizada entre os dois, na qual se faz a inversão dos signos, isto é, a do público – do mesmo modo, há no ‘feito teatral’ duas temporalidades distintas: a da representação (uma hora ou duas, ou mais em certos casos ou em certas culturas) e a da ação representada.” Ver: UBERSFELD, 2013, p. 125.

¹¹³ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro** – Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 44.

Como se vê, no cerne das formulações de Castelvetro não estão as questões de estrutura dramática em si, mas “uma análise do drama à luz das necessidades e exigências dos espectadores”¹¹⁴. Isso porque, para ele, o fundamental era pensar o drama como arte encenada, feito para uma massa de espectadores e ouvintes – em geral tidos como incultos – sobre a qual ele teria determinado efeito. Ou seja, o drama não deveria ser concebido exclusivamente como matéria literária a ser lida por um grupo restrito de doutos - algo que, segundo ele, derivava da própria percepção aristotélica, segundo a qual a fruição de um texto dramático representado é a mesma de um texto dramático lido. Desse modo, um determinado tipo de unidade de tempo era fundamental, pois segundo Castelvetro as pessoas estavam acostumadas a confiar muito mais no senso comum e na evidência de seus olhos e ouvidos, ou seja, seria impossível “fazê-los acreditar que vários dias e noites transcorreram quando seus sentidos lhes dizem que só se escoaram algumas horas”. Por isso, no que se refere à ação, ela deveria “levar o mesmo número de horas em que a ação realmente ocorreria”¹¹⁵.

E é contra essa pretensa busca por uma verossimilhança, que desdenha das capacidades perceptivas do público e aposta em uma correspondência artificial entre tempo da representação e tempo da ação representada, que Púchkin se rebelaria mais tarde na Rússia. Segundo ele, a própria existência de uma casa teatral, repleta de espectadores que assistem a uma peça, já implica em um alto grau de artificialidade:

Verossimilhança é ainda considerada a principal condição da arte dramática e forma sua base. Mas e se nos fosse demonstrado que é precisamente a verossimilhança que está excluída da essência mesma da arte dramática? Lendo um poema ou um romance, podemos com frequência nos perder diante da ideia de que os eventos descritos são fatos e não ficção. Lendo uma ode ou uma elegia, podemos pensar que o poeta deu forma a sentimentos realmente experimentados em determinadas circunstâncias. Mas e quando a verossimilhança reside em um prédio, dividido em duas partes, das quais uma está repleta de espectadores?...

A verdade a respeito das paixões, a verossimilhança nos sentimentos experimentados em determinadas situações – eis o que nossa inteligência demanda de um dramaturgo.¹¹⁶

¹¹⁴ CARLSON, 1997, p. 44.

¹¹⁵ CASTELVETRO, Ludovico, p. 535 apud CARLSON, 1997, p. 45.

¹¹⁶ PUSHKIN, Aleksandr. On National-Popular Drama and the Play Martha the Seneschal's Wife. In: SENELICK, Laurence (org.). **Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists**. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 9.

Mas ainda que boa parte das formulações de Castelvetro fossem problematizadas já por seus contemporâneos – Orazio Ariosto (1555-1593) à frente, e depois, na França, Charles Perrault (1628-1723) – a verdade é que sua interpretação teve grande impacto no teatro espanhol, britânico e francês. Mais tarde, o francês Jean Chapelain (1595-1674) capitanearia a espetacular querela contra o *Cid* de Corneille, acusando o dramaturgo de lesa-aristotelismo por ferir a regra das unidades e se tornaria a partir daí uma espécie de juiz a balizar o “modelo dramatúrgico que devia prevalecer durante mais de um século e ainda encontrar defensores no século XIX”¹¹⁷. Ele enfatizou a superioridade do modelo aristotélico e, diferentemente de Castelvetro, que colocava em primeiro lugar o prazer diante do espetáculo teatral, Chapelain pensava numa teoria de funcionamento do drama de fundo moral e político, com vistas a comover o espectador com o poder da verdade, purgar sua alma dos “infortunados efeitos que tais paixões podem nela despertar”¹¹⁸.

Por isso, Chapelain iniciou um movimento dogmático de implantação do realismo no teatro. As bases de tal realismo não eram um mimetismo fotográfico, mas o esforço pela construção do inteligível. Daí a valorização da narrativa bem amarrada e da imitação embelezada: a “bela natureza”, que corrige a matéria objetiva, tirada da vida cotidiana, sem lhe ser infiel. Dentro dessa lógica, o verossímil ordinário tem mais importância que o verdadeiro, pois este pode ser cruelmente violento. Tudo isso é arrematado por Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière (1610-1663) em sua *Poética* de 1663, na qual a ênfase na instrução moral subsumia qualquer outro projeto: “o falso que é verossímil deve ser mais estimado que o verdadeiro estranho, prodigioso e inacreditável”¹¹⁹.

Essa busca por uma verossimilhança moralizada se baseia no fato de que, para muitos da tradição neoclássica, o teatro deveria ter função educativa clara e a capacidade de assimilação do espectador seria limitada. Grandes deslocamentos de espaço e a passagem de longos períodos de tempo, modelados dentro de uma representação de três horas no espaço restrito do teatro, gerariam ruídos desnecessários, pois o espectador imediatamente quebraria a ilusão do palco para refletir sobre o tempo

¹¹⁷ ROUBINE. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 23.

¹¹⁸ CHAPELAIN, Jean, 1936, p. 119 apud CARLSON, 1997, p. 89.

¹¹⁹ LA MESNARDIÈRE apud ROUBINE, op. cit., p. 23.

que passou fora de cena ou sobre os deslocamentos espaciais realizados. Curiosamente, as formulações do próprio Aristóteles em sua *Poética* eram muito mais evasivas a esse respeito. Isso porque seu texto estava mais voltado a uma descrição do que havia se tornado preferencial nos concursos dramáticos do período do que ao estabelecimento de uma norma inexorável.

No que se refere especificamente à questão do tempo na tragédia e na comédia, o filósofo grego era sintético. Afirmava que a tragédia deveria evitar a forma da epopeia, ou seja, evitar os recursos narrativos e a apresentação de uma multiplicidade de fábulas, como na *Iliada*¹²⁰. Isso porque tal forma múltipla não só dificultaria a apresentação de uma ação concentrada, com começo, meio e fim nítidos e desenvolvimento adequado, mas também porque exigiria um malabarismo teatral que justificasse a passagem de longos períodos de tempo: “(...) a tragédia, tanto quanto possível, procura caber dentro de uma revolução do sol ou ultrapassá-la um pouco; na epopeia, a duração não tem limitações, e nisso ambas diferem.”¹²¹. No entanto, Aristóteles reconhece que esta forma específica de lidar com o tempo na tragédia se deu menos por princípio e mais pela prática: “(...) no começo, o tempo da tragédia era ilimitado, como sucedia também nas epopeias”. Ao mesmo tempo, nas próprias competições teatrais do período, as tragédias que apresentassem muitas fábulas e longos períodos de tempo tendiam a ser mal avaliadas: “Demonstram-nos os poetas que pretenderam colocar numa só tragédia a história inteira da Ruína de Troia (e não, como fez Eurípedes, uma única parte) ou de Níobe (ao contrário do que fez Ésquilo). Fracassaram todos eles, ou obtiveram má classificação nos concursos (...)”¹²².

Menos do que um enfoque no tempo, sua atenção estava voltada para as formulações a respeito da tragédia como imitação das ações humanas, sendo seu enredo composto não pela revelação de toda a trajetória de um indivíduo, mas pela escolha de um período em que “se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio” e seu desfecho, aquilo que “vai do começo da mudança ao final da peça”¹²³. E, com exceção de tais passagens, Aristóteles praticamente não se dedica às considerações sobre a forma do tempo na tragédia. De qualquer modo, a *doxa* neoclássica as transformaria em uma regra de unidade temporal, operada em conjunto com as unidades de espaço e ação,

¹²⁰ ARISTÓTELES, 1999, p. 60.

¹²¹ Ibidem, p. 60.

¹²² Ibidem, p. 60.

¹²³ Ibidem, p. 42-59.

convertendo a ideia de “revolução do sol” em verdadeira questão exegética. Afinal, o tempo útil da tragédia seriam apenas as doze horas entre o nascer e o pôr do sol ou esta revolução comportaria também a volta que o sol faz à noite? Não seria também a noite palco de acontecimentos dignos de nota?

De início, prevaleceu entre os neoclássicos a doutrina do “dia artificial” que, segundo Chapelain seria aquele mais ou menos equivalente às doze horas do dia. Desse modo, a “homologia exata das duas temporalidades” (da representação e do representado), tornou-se um imperativo para Chapelain¹²⁴. Na incapacidade de realizar tal feito, malabarismos eram necessários, mas deveriam ser feitos com o máximo de sutileza e moderação: trazer para os entreatos a passagem do tempo que não se pode realizar de todo em cena, mas desde que se tratasse de um intervalo de tempo curto (duas horas que se passam no entreato de meia hora, por exemplo), mas nunca os vários anos que Corneille faz caber no “dia natural” de seu *Cid*¹²⁵.

De todo modo, o que tais discussões a respeito da preferência pelo dia natural ou o dia artificial revelam é que os neoclássicos se enredaram em uma seara totalmente arbitrária. Afinal, os dramaturgos anteriores à fixação de tais juízos estabeleciam em suas peças uma temporalidade que atendia exclusivamente às demandas da ação, sem a coerção de uma falsa unidade. Muitos deles, em debate com os neoclássicos, problematizavam: “se é inverossímil ‘representar’ em algumas horas uma ação que, manifestamente, precisa se estender por vários meses ou anos, não o é também querer encaixar em doze ou vinte e quatro horas acontecimentos que requerem, claramente, mais tempo para se realizar ou se encadear uns aos outros?”¹²⁶. Não à toa, muitos neoclássicos seriam totalmente avessos à dramaturgia shakespeariana, na qual o tempo dramático é muito mais longo que o tempo da representação – por vezes anos se passam entre um ato e outro.

No caso russo, as unidades de ação e de lugar eram muitas vezes flexibilizadas, em especial pelo *vaudeville*, mas a unidade de tempo era seguida fielmente. Todas as comédias do século XIX, com exceção, como vimos, de *Um Mês no Campo*, de Turguêniev, “observavam a requisição de que a ação tomasse lugar em um determinado

¹²⁴ Mais tarde, como aponta Jean-Jaques Roubine, a segunda geração clássica aceitaria a possibilidade de fábulas que abarcassem os acontecimentos no decurso de vinte e quatro horas. Mesmo Corneille, que depois da querela do *Cid* evitou ao máximo a escrita de peças com fábulas que ultrapassassem as vinte e quatro horas do “dia natural”, advogou em favor da possibilidade de fábulas com trinta horas.

¹²⁵ ROUBINE, 2003, p. 43-45.

¹²⁶ Ibidem, p. 46.

período de tempo que, entretanto, variava de três a vinte e quatro horas”. E acrescenta Vera Gottlieb: “Assim, entre os diferentes tipos de comédia do período, há referências ao tempo do dia ou da noite, à hora das refeições e à duração da ação em geral, mas na maioria dos casos tais referências tomam a forma de uma exposição bastante óbvia e artificial.”¹²⁷ E mesmo Tchékhov seria fiel a tal unidade e a tal artificialidade das menções à passagem do tempo em suas farsas em um ato, como *O Urso* (1888), *O Pedido de Casamento* (1889) e *Trágico à Força* (1890). Em todas elas, sem exceção, a ação é concentrada e o arco temporal nunca é maior do que um dia – brevidade, que, aliás, era também muito típica nos seus contos do período. Ao mesmo tempo, o dramaturgo também passaria a explorar outras variantes do *vaudeville*, como as “cenas cômicas”. Estas, diferentemente das populares “comédias-piadas”, nas quais se valorizava o elemento físico, o compasso acelerado e a construção da intriga, enfocavam uma *situação*. O estatismo da situação, visto, por exemplo, em *O Canto do Cisne* (1888) e nas duas versões de *Os Males do Tabaco* (1887 e 1902), abria suas peças para os homens pequenos e suas interioridades – algo que, se não rompia com a unidade de tempo, pelo menos sugeria um outro ritmo, mais próximo do fluxo do cotidiano, com suas miniaturas, irregularidades e movimentos de consciência.

Se por um lado tal normatividade trazia facilidades de produção, como uma demanda menor por mudança de cenários – as peças em um ato de Tchékhov, por exemplo, concentram-se em apenas um ambiente –, de figurinos ou de aspecto físico (envelhecimento do personagem, por exemplo), a questão é que ela modula um tipo de experiência temporal muito específica. Em primeiro lugar, leva a uma construção fechada na qual o tempo da representação tende a uma desmaterialização. Ou seja, o tempo e sua passagem só podem ser percebidos por meio da presença do personagem que os verbaliza por meio do diálogo. O espectador percebe que algo aconteceu há alguns minutos, que algo acontece na sala ao lado ou que algo pode acontecer no futuro pela presença de um conjunto de referentes mencionados no discurso do personagem (“faz meia hora que o trem chegou”, “ela chegou há duas horas”, “veio de trem semana passada”, “a casa será vendida em leilão mês que vem” etc.). É ele quem filtra a experiência temporal e cria a ilusão de “uma fala pura, de um discurso no qual

¹²⁷ GOTTLIEB, 1982, p. 34.

coincidem o mundo e o personagem simbolizado, seu discurso presente e sua existência fictícia exterior”¹²⁸.

Tem-se, portanto, o império da ação concentrada em torno de um evento excepcional, com estrutura fechada, lógica e progressiva das cenas, que atingirá seu auge na *peça benfeita* de Eugene Scribe¹²⁹. O dramaturgo francês, diferentemente de alguns de seus predecessores, como Victor Hugo ou Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), não se considerava um reformador e nem pretendia estabelecer uma poética engessada. No entanto, sabia-se elaborador de uma fórmula que conquistara amplo sucesso nos palcos franceses – e isso seria suficiente para contaminar inúmeros dramaturgos e gêneros do século XIX, do *vaudeville* russo ao drama realista, de Eugène Labiche a Ibsen e Bernard Shaw¹³⁰. Dos poucos escritos de ordem mais teórica que deixou, aquele em que Scribe se pronuncia de modo mais claro sobre este tipo de acontecimento (ou evento) excepcional é em seu discurso na Academia Francesa, de 1836. Nele, afirma que os espectadores não vão ao teatro para serem instruídos ou se aprimorarem em relação a algo, mas sim em busca de diversão e entretenimento. E o que os diverte não é o banal ou cotidiano, mas aquilo que não se vê corriqueiramente, aquilo que é da ordem do incomum e do extraordinário. Daí a abundância em suas peças de surpresas espetaculares, como cartas misteriosas, tiros, escutas atrás da porta e quiproquós variados, bem como de uma cena fundamental para a qual todas as demais se encaminham – a *scene à faire*, na qual ocorre a resolução do nó do conflito.

Na Rússia, tais fórmulas inspirariam a maioria dos *vaudevilles*, em especial os de um dos dramaturgos mais populares do período, o ator Vorobyov, contemporâneo de Scribe, que escrevia *vaudevilles* de sucesso sob o pseudônimo de D. T. Liénski. Sua peça *E bela e feia, e tola e astuta* (*Хороша и дурна, и глупа и умна*), de 1833, é praticamente uma tradução de *La demoiselle à marier, ou La première entrevue*, de Scribe e Melesville, publicada em 1826¹³¹. Nesse *vaudeville* em um ato, os proprietários de província Konstantin Prokhorovitch Iauzov e sua esposa Stepanida Karlóvna procuram um noivo para Nádia, sua única filha. Ao mesmo tempo, Ivan Grigoriévitch

¹²⁸ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. (dir) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 402.

¹²⁹ Patrice Pavis vai além e afirma que este tipo de dramaturgia fechada teria influência não só em dramaturgos pós-clássicos, como Marivaux e Voltaire, como também em formas dramáticas do século XX, como a comédia de boulevard e a telenovela. Ibidem, p. 115.

¹³⁰ Há recursos da *peça benfeita* mesmo em peças de meados do século XX, como os dramas de Lillian Hellman, ou nas atuais novelas televisivas e séries da NETFLIX.

¹³¹ CHANTARIËNKOV, N. **Russkii Vodevil**. Moscou: Iskusstvo, 1970, p. 13.

Padtcheritsyn também procura um noivo para sua afilhada. Não tendo conversado com o padrinho, os pais de Nádia a comprometem com o rico Aleksandr Ivánovitch Alínskoi e se recusam de todo modo a fazer algum jogo entre os pretendentes. A complicação surge do fato de que, no final das contas, não só há um casamento combinado com duas pessoas, como também uma pretendente que não planeja se casar e sequer faz ideia de que tudo isso estivesse acontecendo. Ao final, Nádia aceita a proposta de casamento de Alínskoi e todos comemoram o fim dos obstáculos que impediam o matrimônio¹³². A peça toda é construída em torno de diálogos ágeis, de entradas e saídas dinâmicas, que têm como amarração a figura do servo que tudo sabe e que se encarrega das conversas e mexericos entre as diferentes personagens. É ele quem revela segredos e quem pode fazer com que tudo ao final corra bem. A trama é baseada em um grande jogo de esconde-esconde. Apesar do ponto de partida banal – uma família de província em busca de um noivo para a filha – a trama cria complicadores extraordinários, amarrados em uma trama de cosimento lógico.

Dada a natureza da matéria e o tipo de amarração dramaturgica, não há espaço para que as personagens pensem em escolhas do passado, em memórias, em planos futuros. Tudo se volta para o presente. Tudo se volta para o que deve ser feito no aqui e no agora. Ou seja, o foco está sempre na intriga – acidentes, coincidências, estranhezas e desentendimentos – e quase nunca na caracterização dos personagens, em suas impressões sobre si e sobre o mundo, sobre o que foram ou o que serão. É a própria ação que revela elementos do personagem, e o sentido do seu tempo se constrói na interação em cena com os demais. Assim, dentro da lógica da *peça benfeita*, estabelece-se um tempo altamente racionalizado, baseado na dinâmica *preparação-realização* a partir do diálogo e da ação em cena (ou do diálogo que é ação), o qual Günter Müller e Peter Pütz demonstraram ser fundamental para o estabelecimento de uma determinada perspectiva temporal, na qual o suspense da preparação tem efeito estético decisivo¹³³.

Do mesmo modo, os melodramas da época não fugiam a essa dinâmica temporal, caracterizada pela instalação de presentes sucessivos. O gênero (para Peter Brooks, um “modo imaginativo”) é caracterizado pela presença de uma ação externa clara, baseada na hiperdramatização das forças em conflito e em uma cadeia progressiva de cenas que preparam um embate decisivo. É como se o melodrama acentuasse a busca

¹³² LIÉNSKI, Dmítii Timofiévitch. *Khorocha i durna, i glupa i umna*. Moscou: Iskusstvo, 1970.

¹³³ STEWART, Walter K. *Time Structure in Drama: Goethe's Sturm Und Drang Plays*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1978, p. 12-14.

do extraordinário de Scribe, mas em outra chave: “ele insiste que o ordinário pode ser um lugar para a instalação de um significado”¹³⁴ e por isso recheia o cotidiano de teatralidade. Daí a importância não só de eventos excepcionais, mas de uma cadeia de acontecimentos tensa, em que forças e valores estejam bem delineados. Interessa menos a rigidez da unidade de tempo e mais a estrutura dramática lógica. O arco temporal pode ser distendido, desde que as cenas culminem no momento decisivo no qual as forças em conflito se choquem abertamente, passem a limpo o estrago feito e a virtude prevaleça.

No entanto, ainda que a demanda por uma unidade de tempo não fosse a tônica, os autores melodramáticos franceses de primeira hora, como René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), Louiz Caigniez (1762-1842) e Jean-Baptiste Hapdé (1774-1839), seguiram à risca a regra da unidade de tempo. Na tentativa de dar ao gênero um estatuto elevado e colocá-lo à altura de gêneros mais prestigiosos, como a tragédia, eles tinham a unidade de tempo como uma profissão de fé. Pixérécourt, por exemplo, orgulhava-se ao dizer que ao longo de sua trajetória havia transgredido a unidade de tempo apenas duas vezes, e que jamais ousou tornar tais transgressões um procedimento típico, pois isso significaria buscar “o sucesso por meios irregulares” e “dar um mau exemplo aos teatros secundários”¹³⁵. Esse tipo de justificativa abundava no que seria a fase “clássica” do gênero (segundo Thomasseau, um período que vai 1800 a 1825):

(...) apareceram em Christophe Colomb (1815); o assunto, entretanto, podia se prestar a todas as audácias. Pixérécourt insiste sobre o fato de que sua “peça dura apenas vinte e quatro horas” e reafirma seu desejo de seguir a regra das três unidades.

Caigniez, por sua vez, também procurava “evitar tudo o que pudesse ferir a decadência teatral” e Cuvelier, na nota que precedia Adolphe de Halden (1813), desculpava-se por ter feito com que a ação de seu drama se desenvolvesse em “trinta e seis horas de duração”. Os autores de Bandoléros (1805), Pitt e Bié, marcaram precisamente, em seu prefácio: “A ação se passa das cinco horas da tarde às oito horas da noite” (...)

Os críticos do Império, frequentemente pouco amenos no que se referia ao melodrama, reconheciam os méritos do gênero neste aspecto. (...) Geoffroy escreverá, ainda, que se encontra no melodrama “comumente, mais regularidade e verossimilhança do que em muitas peças que se autoproclamam regulares”¹³⁶.

¹³⁴ BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination** - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Yale: Yale University Press, 1995, p. vii-ix.

¹³⁵ PIXERÉCOURT, R. apud THOMASSEAU, 2005, p. 29.

¹³⁶ THOMASSEAU, 2005, p. 29-30.

No entanto, melodramas do período romântico francês (1823 a 1848) inspiraram de modo mais direto alguns melodramas famosos do repertório russo e se submetiam de modo menos literal às normas de organização do espaço e do tempo, focando fundamentalmente em uma ação clara, tensa, e nas cenas de embate direto. Não só incorporavam marginais, bandidos e uma galeria de anti-heróis – dando-lhe muitas vezes o estatuto de dignidade – como também ridicularizavam mais diretamente as hierarquias sociais. Incorporavam à tessitura do drama matérias comuns ao romance da época, que demandavam, inclusive, outras formas de expressão da passagem do tempo. Ao invés dos três atos anteriores, cinco atos, fragmentados em numerosos “quadros que os progressos técnicos permitiam ser trocados rapidamente”¹³⁷. Havia espaço, portanto, para uma ampliação de ambientes: não só o interior da casa burguesa ou do palácio, mas também a praça pública, o esconderijo, as tavernas, os quartos de dormir etc. Havia mais elipses temporais entre uma cena e outra e corriqueiramente se recorria ao prólogo, que fazia um resumo de toda a situação anterior no início da trama¹³⁸.

É o que se vê, por exemplo, em muitas peças russas da segunda metade do século XIX, como em *Fogos-fátuos* (*Блуждающие Огни*), de Luká Antropov (1841(?)-1881), de 1873, que mistura melodrama, drama doméstico e drama sócio-psicológico¹³⁹. A peça ficou em cartaz por mais de 40 anos e, segundo Vladímir Katáiev, dada a popularidade da peça e suas semelhanças com *Platónov*, muito provavelmente fora vista por Tchékhov tanto em Taganrog quanto em Moscou¹⁴⁰. Nesse melodrama, que se passa em uma datcha nos arredores de São Petersburgo, Maksim Kholmin, um homem inteligente e atraente, encontra-se em um dilema moral. Ele está envolvido com a viúva interesseira Lídia Marieva, que vive com sua irmã Liólia. Contudo, Marieva é também amante de Dikóvski, um importante empresário casado, que ama Marieva, mas sabe que ela está interessada apenas em sua riqueza. A fim de não perder seu *status*, dado o fato de que boa parte do seu dinheiro depende da herança da esposa, Dikóvski propõe a Kholmin que ele se envolva em um casamento de aparências com Marieva. No entanto, Kholmin descobre que Marieva está prestes a enxotar sua irmã. Seu dilema intensifica-se e ele não sabe como agir. Por fim, casa-se com Liólia, que o ama, tentando erguê-la

¹³⁷ THOMASSEAU, 2005, p. 68-69.

¹³⁸ Dramaturgos como Joseph Bouchardy (1810-1870) se utilizariam frequentemente desse tipo de recurso

¹³⁹ SHEVCHENKO, 2008, p. 18.

¹⁴⁰ Katáiev, Vladímir. *Literaturnye Sviazi Tchékhova*. Moscou: Izdatielstvo Moskovskovo Universiteta, 1989, p. 116-19.

ao nível de paradigma moral de uma “mulher necessária”¹⁴¹. Cinco anos depois, já com filhos e em um trabalho que não o satisfaz, encontra-se em completa pobreza e mergulhado no tédio. Resolve entrar em nova jogada com Dikóvski, que não termina bem. Ao final, arrependido por jogar com sua esposa em favor de sua antiga paixão pela viúva Lídia, suicida-se¹⁴².

Este tipo de intriga, baseada na polarização entre homens bondosos corrompidos, pessoas interesseiras e esposas abnegadas também é a marca dos melodramas de Viktor Krylón (1838-1906), Ippolit Chpajínskii (1848-1917) e Piotr Boborykin (1836-1921) que, como Antropov, fizeram muito sucesso nos últimos anos do século XIX. Krylón, por exemplo, fora tão prolífico na produção de melodramas, comédias e frias adaptações que sua produção em ritmo de linha de montagem também lhe rendeu a reputação ambígua de carpinteiro dramático¹⁴³. Ao mesmo tempo, suas peças cheias de efeitos especiais, com heróis tipificados, intrigas previsíveis e muito bem amarradas, deram origem ao adjetivo *krylovchtchina* (крыловщина), pecha dada pelos críticos a todos aqueles que recaíam nos velhos recursos vaudevillhescos e tipificações melodramáticas.

Assim ficou conhecido também Ippolit Chpajínski, cujos diversos tipos de melodrama (de adultério, de vingança ou sócio-psicológico) recorriam a tópicos já conhecidos do gênero, como o conflito de gerações, o conflito amor-dinheiro e a venda-compra de propriedades. No entanto, seu diferencial era o de diluir a rigidez da unidade de tempo e incorporar a temporalidade difusa de personagens que vivem velhos problemas, mas em uma sociedade de transição. Assim como em *Platónov*, há em seus melodramas personagens que se encontram diante de grandes dilemas morais, mas que hesitam e não sabem de imediato como agir. Eles ecoam parte da então nova onda de

¹⁴¹ Pode-se dizer que Kholmin tenta erguer Liólia ao paradigma de uma “mulher necessária”, ainda que Liólia não se encaixe no formato da heroína de época, aquela que encarna os ideais de coerência ética e busca por justiça. O termo é cunhado – ainda que provisoriamente – por Jehanne Gheith para entender um tipo específico de heroína feminina que emergiu nos anos 80 do século XIX na Rússia. Ver: GHEITH, Jehanne M. The Superfluous Man and the Necessary Woman: A “Re-Vision”. **Russian Review**, v. 55, n. 2, p.226-244, abr. 1996.

¹⁴² ANTROPOV, Luká K. **Blujdaiuchtchie Ogni**. São Petersburgo, 1878.

¹⁴³ A ideia de um “carpinteiro dramático” era também popular na França, também em sentido pejorativo, para classificar autores prolíficos de melodramas e vaudevilles. Adolphe Dennery (1811-1899), por exemplo, era conhecido como “carpinteiro” ou “carcaceiro” por ter criado uma verdadeira linha de produção de melodramas. Ele pensava as situações excepcionais e interessantes, construía com minúcia as complicações, mas deixava que seus colaboradores finalizassem diálogos e arrematassem o estilo. Entre alguns deles estavam, por exemplo, Labiche, Dumas e filho e Júlio Verne. Segundo Thomasseau, “Dennery ‘carpintou’ assim mais de 250 peças das quais muitas alcançaram memoráveis sucessos populares e foram diversas vezes a salvação de diretores sem dinheiro”. Ver: THOMASSEAU, 2005, p. 85.

“hamletismo” (ou que seria a leitura russa do “hamletismo”) dos anos 1880 russos¹⁴⁴. São os *homens partidos* (*изломанные люди*), que vivem sob um senso geral de desorientação e perplexidade, dada a intensificação da censura após o assassinato do tsar Alexandre II em 1881, certa desilusão social com o populismo e o desconforto geral com uma espécie de vácuo ideológico¹⁴⁵.

Tais personagens são pontualmente envolvidas pelo tédio ou por memórias de um passado promissor, mas nunca transformam tais questões em investigação psicológica de fundo. Rapidamente, a máquina dramática engole experiências vinculadas a outras temporalidades, e retoma sua dinâmica acelerada, voltada para o conflito de vontades e ações externas bem encadeadas (não à toa, o tédio de Kholmin em *Fogo-fátuo* é externalizado rapidamente e logo desaparece dentro do novo conjunto de maquinações que será apresentado por Dikóvski). Isso porque, seja nos *vaudevilles*, seja nos melodramas e em todas as variações da *peça benfeita* do período, discursos sobre a interioridade do personagem, que revelem outras percepções sobre o tempo e sua passagem interessavam muito pouco, fechando a forma dramática para outras experiências temporais. Interessa, como já vimos, a ação externa dentro de uma trama progressiva e bem encadeada, na qual o tempo, justamente por não ser matéria de reflexão das subjetividades em cena, passa por um completo apagamento.

Ainda assim, àquela época, muitas possibilidades de instalação de outras temporariedades na tessitura dramática já tinham sido experimentadas ou estavam em franco desenvolvimento no teatro europeu. A questão é que muitos neoclássicos sempre operaram na lógica do apagamento ou do rechaço a tais obras, ainda que boa parte do repertório hoje tido como cânonico – Shakespeare à frente – tenha sido justamente aquele que fugiu às normas estreitas do neoclassicismo. Sua influência, seja pela própria popularidade de algumas de suas peças, seja pela sua influência crítica em periódicos e premiações, tornava “universais” preceitos que eram, na verdade, um juízo parcial – baseado, como vimos, em limitações técnicas de época e também em uma ideologia

¹⁴⁴ Segundo Yury Levin, o fenômeno do “hamletismo”, ou seja, “os sofrimentos de um herói sendo tratado como expressão da experiência intelectual de uma geração”, chegou a se tornar adjetivo para os impasses vividos por várias nações em momentos críticos de sua história. No caso russo, o hamletismo se relaciona sobre aos impasses vividos pelas mentes progressistas russas dos anos 30, que sofreram, “por um lado, o resultado do choque entre suas demandas intelectuais e suas capacidades reais e, por outro, por sua ausência de direitos políticos”. Ver: LEVIN, Yury C. *Shakespeare and Russian Literature*. In: PARFENOV, A.; PRICE, Joseph G. (orgs.). **Russian Essays on Shakespeare and his Contemporaries**. Newark: University of Delaware Press, 1998, p. 88.

¹⁴⁵ SHEVCHENKO, 2008, p. 1-7.

sobre a cena e sobre as capacidades do espectador. Nessa lógica, qualquer matéria fabulesca que implicasse na instalação em cena de outras temporalidades seria não só trabalhosa do ponto de vista da produção, mas inverossímil, pois demandaria recursos artificiais de teatralização para os quais o espectador não estaria preparado.

Assim, todo um universo de produções e recursos caía sob a alcunha de inverossímil, grotesco ou indecente: os procedimentos épicos, como o personagem shakespereano que faz as vezes de narrador e apresenta para o espectador acontecimentos passados ou todo o contexto em torno do ato que se abrirá; a cena simultânea do teatro medieval (do teatro de feira ou mesmo dos autos religiosos), que colocava lado a lado diferentes carros com os diferentes cenários – sugerindo uma simultaneidade de temporalidades em torno de diferentes acontecimentos¹⁴⁶; os prólogos, epílogos e monólogos do teatro Barroco, que apresentavam uma voz externa capaz de organizar as demais e sugerir uma temporalidade suspensa (o tempo do mundo é caótico, fugaz e enganador); e mesmo os prólogos e apartes pelo *vaudeville*, que suspendiam o tempo acelerado dos acontecimentos para contextualizar o espectador ou apresentar um fecho. Todos recursos que o drama clássico tentou, ao menos oficialmente, banir a todo custo.

Houve, como é de se esperar, muita resistência a esse esquema nivelador da experiência temporal. Dramaturgos românticos fariam um enfrentamento direto a esta temporalidade única ao insistirem na ideia de resgate de uma “cor local”. Para eles, a forma artificial forjada pela *doxa* seria uma camisa de força contra as temporalidades inerentes às formações socioculturais de cada povo (Herder), que se formariam a partir de ritmos próprios. Ao mesmo tempo, o motivo romântico da subjetividade despedaçada, do deslocamento e da inadequação às normas sociais, associado a uma temporalidade descompassada, demandava formas mais híbridas e permeáveis à autorreflexão. Não à toa, Victor Hugo faria no seu prefácio a Cromwell um enfrentamento direto da regra das três unidades, tendo Shakespeare como modelo, pois o bardo teria sido capaz de plasmar gêneros e temporalidades e criar uma atmosfera muito mais verossímil, emocional e cartártica do que os epígonos de Aristóteles

¹⁴⁶ Anatol Rosenfeld demonstra como, neste período, esta concepção de uma temporalidade sucessiva (dos palcos simultâneos que já estão lá em situação de “repouso”, simultaneamente, e depois se organizam em uma lógica sucessiva) era afim às formulações de Santo Agostinho a respeito do tempo: “A eternidade divina é atemporalidade em que o ‘então’ das origens coincide com o ‘então’ escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva”. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 49.

reivindicavam serem capazes¹⁴⁷. Mas o poder absorvente da norma, associado também ao poder institucional de muitos dos seus defensores, criavam contradições dentro do próprio romantismo: Charles Nodier (1780-1844) e Pixérécourt, ainda que bebendo da fonte romântica, condenavam a atitude iconoclasta do drama romântico de multiplicar em suas peças uma série de cenas, as quais exigiam uma série de saltos temporais e respeito à unidade de tempo e espaço.

De qualquer modo, os preceitos neoclássicos sobreviveriam mesmo após a cena europeia passar por uma série de revoluções. E, no século XX, continuaria encontrando aqueles que, fora de uma perspectiva historicizante, considerariam a unidade de tempo uma demanda natural do próprio meio cênico, dada a capacidade limitada de atenção do público. Para Emil Staiger, o público se aglomera em torno do palco e consegue se manter concentrado por poucas horas. A concentração ou atenção limitada do público demandaria uma condensação da forma, que por sua vez se relaciona a um elemento fundamental do gênero: a tensão dramática. Para ele, Shakespeare teria estendido à vontade sua ação por semanas e até meses, mas dramaturgos como Corneille, Racine e um grande número de dramaturgos modernos evitariam dispersar seus dramas em cenas curtas e em períodos de tempo estendidos, a fim de manter a tensão dramática. Eles restringiriam o recorte temporal e escolheriam “um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro.”¹⁴⁸ Assim, algumas “regras da dramaturgia” tornam-se, segundo ele, fundamentais:

Nenhum retardamento da ação é permitido. Episódios são considerados prejudiciais. Todas essas são consequências práticas da idéia do estilo problemático, em que o objetivo da história está no fim, e, assim sendo, cada parte terá que ser examinada exclusivamente em função do todo que no fim virá a se revelar. Num drama mais ou menos puro, os atos, isolados também não são independentes. (...) Quando desce o pano, o público pensa no que assistiu e procura examinar como isso virá a preparar o que se segue, papel que cabia em parte ao coro no teatro grego.¹⁴⁹

¹⁴⁷ ROSENFELD, 2004, p. 73.

¹⁴⁸ STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Áfida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977, p. 70

¹⁴⁹ Ibidem, p. 70.

A ideia de um drama puro, que se fecha em seu próprio universo, sobre o qual cabe ao espectador refletir apenas quando a cortina abaixa, tem como resultado, como já vimos, a instalação de um presente absoluto. Nesse universo autossuficiente, o tempo fica livre de relações com outras temporalidades e realiza a si mesmo. Ao tratar da questão em sua *Teoria do Romance*, Georg Lukács interpreta esse presente absoluto como uma suspensão do próprio tempo no drama, pois dado seu caráter absoluto, o que se tem é um apagamento do fluxo, da *duração*: “Em outro contexto, demonstrei que o drama não conhece o conceito de tempo, que todo drama está sujeito às três unidades, devidamente entendidas - sendo que a unidade de tempo significa o estar suspenso por sobre o fluxo temporal”¹⁵⁰.

Segundo ele, apenas o romance moderno seria capaz de captar a complexidade do tempo e seu fluxo incontornável. A incapacidade do sujeito moderno de se auto-afirmar teria a ver com seu choque constante, “contínuo e indolente” com a matéria invisível e inapreensível do tempo. É o tempo, portanto, que revela a discrepância entre “ideia e realidade”, a incapacidade do sujeito de “encontrar a essência” e a separação entre “sentido e vida” – marcas primeiras da cisão que funda o sujeito moderno e o próprio romance enquanto gênero¹⁵¹. E nem mesmo a epopeia, ao narrar empreendimentos *já passados*, como a tomada de Troia ou o périplo de Ulisses, era capaz de demonstrar como suas personagens experimentam o tempo. Ela apenas toca a ideia de tempo como duração, ao trazer para a trama os anos que transcorrem entre o início da aventura e seu desfecho, mas ali a passagem do tempo não causa *mudança* nas personagens; contraditoriamente, é um tempo que passa, mas que é experimentado como algo estático, já passado:

(...) a idade lhes foi assimilada ao caráter, e Nestor é velho assim como Helena é bela e Agamêmnon, poderoso. Envelhecimento e morte, o doloroso saber de toda a vida, também os homens da epopeia sem dúvida o possuem, mas só como saber; o que eles experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino. A postura normativa diante da epopeia, segundo Goethe e Schiller, é a postura diante de algo inteiramente passado; seu tempo, pois, é estático e abarcável com a vista.¹⁵²

¹⁵⁰ LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2000, p. 127.

¹⁵¹ Ibidem, p. 126-127.

¹⁵² Ibidem, p. 128.

Para Lukács, portanto, o tempo implica na própria forma do romance moderno, ao passo que no drama (e na epopeia) ele não tem força criativa, não gera mudança. Apesar do filósofo húngaro tratar de um drama “em geral”, as suas formulações cabem em verdade para o que era tendência cênica até meados do século XIX e que, graças às formulações neoclássicas, tinha se convertido em norma. Nesse tipo de dramaturgia, o tempo é apenas um acessório, que emerge em referências artificiais às horas do dia, às estações do ano ou às datas comemorativas. E mesmo a memória, quando surge no discurso das personagens, tem papel figurativo e não é capaz de impor uma nova dinâmica à ação cênica ou mudança formal.

Assim, no drama tradicional, a sensação de que o tempo passa é apenas a percepção de que os acontecimentos se desenvolvem um após o outro. O tempo não tem densidade, não define a qualidade da experiência das personagens. Ele opera dentro de uma mecânica na qual diferentes “presentes” se dispõem até culminarem no desfecho. É mera sucessão. Dentro dessa mecânica – também avessa à teatralidade excessiva – a palavra expressa, a palavra que é ação, tem papel fundamental. Ou seja, é o diálogo intersubjetivo que instala o drama. Mas não qualquer diálogo, e sim o diálogo funcional, que mesmo a despeito de uma aparente desconexão, possui função clara dentro do conjunto¹⁵³.

Este tipo de diálogo torna-se desligado de qualquer discurso que seja externo ao aqui e agora. Ou seja, o drama torna-se avesso a prólogos, apartes, monólogos e intervenções de um narrador que explicita que o drama é, em verdade, a instalação de uma realidade. Ele se fecha a discursos que tornem os acontecimentos (ou o próprio tempo) um objeto em si. Daí a ausência nesse tipo de dramaturgia de recursos que o cinema hoje tão comumente utiliza, como a voz épico-narrativa que afirma que “dez anos se passaram” ou que explica a cadeia de acontecimentos que precedeu a trama a ser apresentada. Nesse sentido, o drama é primário porque cada uma de suas falas, cada um dos diálogos em cena é originário e representa a si mesmo. Para Peter Szondi, esse caráter primário do drama, ou seja, o fato de que ele representa a si mesmo e não a algo que lhe seja externo, faz com que sua época seja sempre o presente, algo que:

¹⁵³ “Os diálogos, do mesmo modo. Toda frase, por casual e arbitrária que pareça, tem uma função determinada. Somos tentados a afirmar que para compreensão exata e completa do drama, não se pode deixar escapar uma única frase. Leva-se a funcionalidade das partes às últimas consequências”. VER: STAIGER, 1977, p. 71.

(...) não indica absolutamente que seja estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese (...) ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “prenhe de futuro”¹⁵⁴.

Desse modo, entende-se porque os saltos temporais do drama histórico russo ou os inúmeros prólogos e apartes de alguns *vaudevilles* criavam um problema para este tipo de arranjo dramático: “a descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação.”¹⁵⁵ Ou seja, a descontinuidade aponta para mundos outros, experiências outras e temporalidades outras para além daquela apresentada em cena. Em suma, nesse tipo de dramaturgia – categorizada por David Magarshack sob a alcunha abrangente de dramaturgia de *ação direta* – a ação dramática precisa ocorrer no palco, à vista do público. Ali, as personagens só existem em cena, e o espectador “não as imagina tendo uma experiência para além dali”¹⁵⁶. Por isso, na dramaturgia que recheava os palcos russos do século XIX, seja nos melodramas, tragédias ou comédias, o diálogo sempre dava conta de instaurar a realidade na qual um problema seria discutido e resolvido. Os discursos, assim, se convertem rapidamente em movimento e a ação se forma a partir deles.

Desse modo, o tédio de *Um Mês no Campo*, de Turguêniev, ou as melancólicas reflexões sobre o passado feitas em *Platónov*, de Tchékhov, desagradaram tanto a leitores e críticos da época. Ao incorporar ao discurso dos personagens e à ação cênica as minúcias do cotidiano, as falas sem sentido, as reflexões sem propósito e as memórias que de imediato não se encaixam na trama lógica, os personagens não só desaceleravam a ação dramática – acostumada na *peça benfeita* ao compasso ágil dos acontecimentos bem amarrados –, mas instalavam no drama a experiência de outras temporalidades, que desestabilizavam uma temporalidade antes fechada em si.

Se na *Poética* de Aristóteles tal concentração dramática e temporal tinha a ver também com as limitações técnicas da época e com o fato de que Aristóteles descreveria

¹⁵⁴ SZONDI, 2001, p. 32.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 33.

¹⁵⁶ MAGARSHACK, 1952, p. 72

o que era hábito nos concursos dramáticos e nos únicos gêneros à disposição – a tragédia e a comédia – as poéticas pós-Renascentistas transformaram observações em leis e se fecharam à própria diversidade dramatúrgica de seu tempo: “a diversidade lhes parecia caos e decadência”¹⁵⁷. Esse fechamento consistia, também, na definição de um determinado universo temático e ideológico. No século XVII, a tragédia foi erigida como o grande gênero, mas não conseguiram pautar obras de relevância, presos que estavam a uma estética de correção da natureza, sem feiura ou vícios, e que inevitavelmente gerava uma dramaturgia do decoro e do “meio termo”¹⁵⁸. A vida social deveria refletir, portanto, a virtude e o comedimento. Mesmo o posterior drama burguês (na versão mais relativista de Voltaire ou nas versões mais radicais de Diderot, Beaumarchais e Mercier), que propunha submeter o drama às leis do progresso e da mudança, não foi capaz de reverter a dinâmica temporal pós-renascentista. Mercier, ainda que tenha conseguido romper com o ar elevado da tragédia, com a escrita em versos e mesmo com a fixidez da experiência retratada, trazendo para a cena o cotidiano de burgueses, artesãos e, no caso russo, de camponeses e servos, não se livrou do império da verossimilhança, baseada em grande medida no racionalismo da unidade temporal. Pelo contrário, o drama burguês, bem como os gêneros diretamente dele derivados, como o drama lacrimogêneo e mesmo o melodrama¹⁵⁹, insistiram no teatro como uma escola de virtudes. Tendo os autores mais renomados reconhecido aquele que paulatinamente se tornava seu público principal – a burguesia – o drama se tornou a representação de um microcosmo específico: a casa e a família burguesas, núcleo da virtude a ser preservada no *aqui e agora*:

Este é claramente o microcosmo mais familiar para os autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula. Esta é a concepção de Diderot, que define o drama como “tragédia

¹⁵⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês** (séc. XVIII). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 50.

¹⁵⁸ ROUBINE, 2003, p. 23-56.

¹⁵⁹ Segundo Thomasseau, inúmeros autores melodramáticos reconheciam a influência do drama burguês sobre as concepções do melodrama, dentre eles, Pixérécourt. Segundo o teórico francês, “o melodrama entretanto parece mais próximo, em certos aspectos, das teorias do drama burguês do que das próprias obras e pode parecer um resultado lógico das reflexões de Diderot, de Sadaïne, de L. –S. Mercier, que desejavam ‘um teatro onde a virtude, após alguns obstáculos, gozará do triunfo completo’, ou de Beaumarchais, que escreveu no prefácio de Eugénie, que ‘a verdadeira eloquência do drama é das situações. O espírito e a técnica dos dois gêneros certamente se parecem, mas menos na pintura do conflito de circunstâncias (pouco presente nos primeiros melodramas) que na exploração sistemática dos efeitos patéticos (...)’”. Ver: THOMASSEAU, 2005, p. 19.

doméstica e burguesa”, e de Beaumarchais, que lhe pede para esboçar a “pintura comovente de uma infelicidade doméstica”. Até Mercier, que quer introduzir no palco todas as categorias sociais, considera que o polo natural do drama é o “seio de uma família”.¹⁶⁰

Ou seja, fecha-se o espaço do drama para a multiplicidade de temporalidades que habita o espaço público e seus grandes conflitos e conforma-se a ação à temporalidade heróica e edificante da casa burguesa patriarcal, pensada como o lugar da felicidade possível¹⁶¹. Nessa lógica, a intimidade do lar, ainda que completamente permeada pelas questões da época, constrói-se como universo à parte, um “cosmo na acepção plena do termo”¹⁶². Ela se ergue em oposição à esfera pública, que é fria e interesseira, em outras palavras, aquela que, no caso da tragédia, identifica os indivíduos com o poder de Estado e, por isso, os oprime de modo fatal. Mas não uma oposição que elimine de todo o seu antípoda, já que é na própria casa que se realizaria a reforma moral a ser implementada depois no espaço público.

Tal percepção não deixa de estar em sintonia com a presumida universalidade otimista das Luzes – o presente é cheio de possibilidades positivas porque é o palco da emancipação do indivíduo livre, seja ele apresentado inicialmente como a alma enclausurada, enganada ou combatida pelas forças retrógradas – e a casa burguesa é onde sua luta ocorre, ainda que miniaturizada. O presente absoluto do lar é reduzido, mas universal, porque ali habitam valores universais, que atravessam os tempos: a força absoluta do amor, a dor perante a morte, a compaixão com o sofrimento etc. Valores que se transmitem por meio de intrigas cheias de sentimentalidade, nas quais é elogiada a vontade do indivíduo, capaz de enfrentar as vicissitudes por meio da ação decidida. Mais uma vez, o tempo dessas personagens é o aqui e agora da ação autoconsciente, alheio às amarras grandiloquentes do tempo histórico, do peso da memória, do tédio, do lamento ou das temporalidades distorcidas do sonho. A vida presente se vive.

Por isso a inação de *Platónov* ou sua inabilidade para o relacionamento com qualquer uma das personagens são um problema para o fixismo neoclássico: são matéria tida como antidramática. O personagem expressa uma incerteza de época que põe em xeque as certezas da forma, e, por conseguinte, o tempo absoluto nela instalado.

¹⁶⁰ ROUBINE, 2003, p. 67.

¹⁶¹ Prefácio de Sérgio de Carvalho ao livro de SZONDI, 2004, p. 12-13.

¹⁶² BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354.

Platónov é consciente de sua fraqueza e de sua inépcia, mas é incapaz de fazer algo para reverter seu destino ou converter a vida dos demais em algo melhor ou edificante. Diferentemente de Ibsen, cujo cosimento dramático é baseado em personagens capazes de transformar sua condição por meio da ação decidida, o Platónov de Tchékhov não suporta o presente e não sabe como tomá-lo em suas mãos. Seu próprio tempo – não mais positivo ou edificante – torna-se matéria de reflexão, porque é fonte de angústia e indecisão. Ao torná-lo objeto, Platónov também dá espaço para que as temporalidades da memória, do lamento e do tédio emergjam. São as múltiplas experiências do tempo ganhando forma no drama.

2. Que tempo é esse? (*Ivánov*, *A Gaivota*, *Tio Vânia*)

2.1. A província russa: vazio e repetição

Durante muito tempo Tchékhov foi considerado um dramaturgo naturalista. Não só pela imediata sensação de que em suas peças se observava uma “fatia de vida” – à maneira de momentos banais da vida humana que são capturados quando uma pessoa olha pelo buraco da fechadura –, mas também pelo fato de que o dramaturgo sempre fora muito detalhista em suas rubricas. Desde *Platónov*, passando por *Ivánov* (1887), *A Gaivota* (1896) até chegar a *O Jardim das Cerejeiras* (1904) Tchékhov abre cada um dos atos com longas descrições sobre o comôdo ou o jardim onde as personagens se encontram, sobre os objetos dispostos em mesas ou pendurados na parede, sobre o horário do dia, a temperatura ou as músicas tocadas... Durante as cenas, sempre se ouvem passos ou batidas de um guarda noturno, o pio de uma coruja, uma banda animada em festa, os compassos de uma valsa melancólica... A sensação é a de que o dramaturgo gostaria de ver um quadro tão exaustivo quanto realista do *meio* em que vivem suas personagens.

Tal pendor descritivo foi logo transformado por Konstantin Stanislávski em um ateliê de minúcias. Essa “paixão pelo objeto” do diretor, de algum modo extravagante e pitoresca¹⁶³, fez com que ele povoasse algumas de suas montagens de Tchékhov com um sem-número de sons e detalhes. No entanto, o impulso descritivo de Tchékhov parece menos o de apresentar uma fotografia exata, ou de dispor em cena todos os determinantes de comportamento, mas o de dar um papel ativo aos elementos plásticos e sonoros. Eles se tornam não só capazes de criar uma atmosfera específica, complementando o que é dito ou oculto pelas palavras, como também de fazer comentários e contrapontos ao que dizem e fazem os personagens – daí a impossibilidade de conceber suas peças como dramas naturalistas¹⁶⁴. Stanislávski o

¹⁶³ RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva: 1996, p. 42-44.

¹⁶⁴ O próprio Tchékhov seria irônico com as leituras deterministas que ocupavam as esferas de interpretação da cultura no final do século XIX. Como médico, era bastante apegado à noção de que um sintoma é a manifestação externa de causas mais profundas. Por isso, julgava importante para um escritor conhecer bem sintomas e causas, e como se manifestam no cotidiano, para que as descrições presentes nas narrativas não falseassem a realidade. Ao mesmo tempo, acreditava que um escritor precisava ser objetivo na descrição dos fenômenos, sem poluí-los com interpretações prévias ou posições políticas. Esse objetivismo quase científico levou muitos a confirmarem o pendor determinista de Tchékhov ou, no

perceberia, mas daria atenção maior a esta dimensão atmosférica – e não irônica – da dramaturgia tchekhoviana. Não à toa, cada um dos objetos que o diretor indicava para suas montagens, bem como todas as sutilezas sonoras que acrescentaria a cada uma das cenas, enfocariam as diferentes simbologias ou modulariam as variações na atmosfera nas quais os personagens se encontravam:

Em *A Gaivota*, por exemplo, ao fim do primeiro ato, enquanto Macha, destruída pela indiferença de Trepliov, cai de joelhos, aos soluços, apoiando a cabeça nas pernas de Dorn, afluíam ondas de uma valsa banal e, junto à valsa – tilintar de sinos, o canto de um camponês, coaxar de rãs, o guincho de uma codorna, o toc-toc de um vigia e outros ruídos noturnos. (...)

Um detalhismo sonoro tamburelava o universo do Teatro de Arte, modulando “atmosferas” esticadas como vibrantes cordas de aço. Aqueles ruídos e dobres campestres, aqueles gritos noturnos de aves, aquele martelar de vigias – em suma, a sonoridade desconsolada da província russa do fim do século XIX (...) ¹⁶⁵

Esse realismo cênico alimenta a falsa sensação de que estamos presentes em cena e que de algum modo experimentamos diretamente todas as sensações sugeridas. No 2º ato de *A Gaitova*, Tchêkhov indica na abertura que os personagens estão em um campo de críquete e “à esquerda, vê-se o lago sobre o qual se reflete o sol faiscante. Canteiros de flores. É meio-dia. Faz calor.” ¹⁶⁶ Mas como poderia o espectador de então experimentar o mesmo calor sentido pelos personagens? Se à luz das encenações contemporâneas e de todos os avanços de iluminação do século XX tais questões parecem algo ingênuas, a questão é que Tchêkhov o sugeria mesmo sabendo que os arranjos técnicos do período, bem como a preparação dos atores, poderiam não ser suficientemente convincentes. Todos os recursos descritivos que com bastante tranquilidade seriam incorporados aos romances realistas do período, são incorporados aqui de modo a levar o drama e a encenação a um limite até então pouco comum.

Como destaca Jovan Hristić, em suas peças o dramaturgo explora às últimas consequências o que paulatinamente se tornava não só uma disposição da época, mas

mínimo, sua crença cega na ciência. No entanto, grande parte da obra de Tchêkhov mostra o contrário: suas personagens são erráticas, seus discursos nem sempre correspondem ao que o contexto sugere e a dimensão poética da vida mental subterrânea das personagens extrapolam o estilo naturalista. Em conjunto, revelam a dimensão apenas aparente ou os limites dessa “objetividade”.

¹⁶⁵ RIPELLINO, 1996, p. 47-48.

¹⁶⁶ TCHÉKHOV, Anton. *A Gaivota/ Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007, p. 25.

também dele como dramaturgo: a de converter o drama realista em uma “imagem da vida”, com todos os seus detalhes, fluxos e irregularidades. Por isso, quando o dramaturgo especifica que o tempo “está ‘nublado’ ou ‘sufocante’, é porque ele está procurando no ambiente aquilo que, neste momento, tem maior probabilidade de influenciar o humor e o comportamento de seus heróis (...): ele quer obter uma cenografia que satisfaça totalmente a vida que ele quer incorporar no palco.¹⁶⁷” Mas a questão que se impõe é: se essa vida comporta um universo para além das palavras, dos objetos e dos movimentos físicos em cena, como representar tal universo sem falseamento? Ou seja, como incorporar à cena toda a corrente subterrânea dos personagens (no limite, de cada pessoa em determinada situação da vida), sem a intervenção de um narrador que disponha para o espectador os elementos não visíveis desse universo interior? Ou ainda, como fazê-lo sem povoar a boca dos personagens com longos discursos reveladores que fariam só distorcer os momentos íntimos de uma pessoa real? Portanto, seria possível, somente pelos recursos plásticos e sonoros de que disporia uma abordagem naturalista, dar conta de uma imagem profunda da vida?

Por isso, Tchekhov, em seu afã por uma representação profunda do real, levaria a própria representação ao seu limite, dando ao espaço, aos objetos e aos sons a capacidade de construir atmosferas, produzindo comentários e sugerindo sentidos que completam as falas de seus personagens dentro de determinadas condições e dão uma dimensão aproximada do que ocorre em seu íntimo. Aspectos exteriores da casa e do jardim estão ligados, portanto, não só ao ponto de vista dos personagens, à sua visão de mundo e ao seu modo de agir, como ao próprio conjunto da ação dramática – não são meros panos de fundo. Em *A Gaivota*, por exemplo, o 1º ato se dá em um trecho de parque da propriedade de Sórin. O ambiente é amplo, aberto, Trepliov está então eufórico com o lançamento de sua peça e com a possibilidade de expor sua criação aos demais. Mas, no último ato, os personagens estão em um ambiente completamente diverso: uma das salas da casa de Sórin, que se converteu em gabinete de trabalho de Trepliov e que é também onde ele eventualmente adormece. O ar é claustrofóbico, em determinado momento uma valsa melancólica toca ao fundo e ouve-se o caminhar de um guarda noturno. É o ato em que Trepliov reencontra Nina e em que ambos põem sua

¹⁶⁷ No original: “il dit ‘temps nuageux’ ou ‘étouffant’, c’est qu’il cherche dans l’environnement ce qui, à cet instant, est le plus susceptible d’influer sur l’humeur et le comportement de ses héros (...): il veut obtenir de la scénographie qu’elle réponde en totalité à la vie qu’il voudrait incarner sur la scène.” Ver: HRISTIĆ, Jovan. **Le Théâtre de Tchekhov**. Lausanne: Archipel Slave/ L’Age D’Homme, 2009, p. 122.

vida em perspectiva; nesse intervalo de tempo ele olha novamente para seus desgostos e fracassos e se mata¹⁶⁸. Diferentemente da seta para o futuro que o 1º ato apresentava, o último ato representa o fim.

Aqui, a própria dinâmica espacial, combinada a determinados objetos e sons, amplia o sentido da ação dramática. Ela está ligada àquilo que para Vladímir Katáiev seria uma das marcas fundamentais da poética do conto de Tchékhov: a construção narrativa que vai do *parecia que* (*казалось*) para o *verficou-se que* (*оказалось*)¹⁶⁹. De início, *parecia* que Trepliov tinha um mundo a desbravar, que com seu ímpeto criativo e juventude, suas peças logo ganhariam os palcos da Rússia; mas, ao final, *verficou-se* que ele não conseguiu romper com os laços de dependência deletéria para com a mãe, não conseguiu promover as rupturas formais e estéticas que tanto almejou e presenciou a queda melancólica de Nina, seu grande amor.

Do mesmo modo, em *As Três Irmãs*, a dinâmica espacial se liga ao conjunto da ação dramática. O 1º e o 2º atos se desenvolvem na sala de estar dos Prózorov. Ainda há esperanças de irem a Moscou. Os personagens falam sobre o passado, mas há, sobretudo, expectativas em relação ao futuro. No 3º ato, no entanto, a capital de província é atingida por um incêndio e os personagens estão compactados na intimidade do quarto de Olga e Irina, já que Olga cedeu (perdeu?) seu quarto para Bóbik, o filho de Natacha e Andrei. É neste ato que Macha, em um arroubo confessional, revela que ama Verchínin; do mesmo modo, Andrei, em um arroubo de angústia, pergunta o porquê de suas irmãs estarem distantes e desgostosas com ele. Após quebrar um relógio antigo da família, Tchebutykin também estoura e manifesta-se contra aquilo que todos parecerem não querer ver: Natacha trai Andrei, paulatinamente ocupa a casa toda e ninguém se move para detê-la.

É no 3º ato, portanto, que o quarto, a intimidade do quarto de mulheres, torna-se uma espécie de “escritório de ajuda aos feridos”¹⁷⁰, uma intimidade rompida pela entrada agressiva de todos. Torna-se um espaço público à revelia, atravessado por aqueles machucados física e psicologicamente. E o último ato, ambientado no “velho jardim dos Prózorov”, é uma combinação de comentário trágico e irônico aos acontecimentos. Ao mesmo tempo em que é palco da partida dos militares – a “longa

¹⁶⁸ TCHÉKHOV, 2007, p. 7-66.

¹⁶⁹ KATAEV, Vladímir. *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002, p. 20-22.

¹⁷⁰ HRISTIĆ, 2009, p. 127.

alameda de abetos” compõe uma linha ampla, simbolizando a estrada para o futuro que se abre para os que partem – é também metáfora do processo de expulsão das irmãs de seu próprio espaço, de sua intimidade, de seus antigos sonhos e projetos. Olga já havia perdido seu quarto e agora, Natacha, em seu animalesco domínio do espaço e do tempo presente, faz planos para o quarto de Irina: “(A Irina.) Acostumei-me com você e não me será fácil a separação. Colocarei Andrei no seu quarto, lá ele poderá tocar violino à vontade. E o quarto dele será de Sofótchka. É uma menina encantadora. Ela me olhou hoje com aqueles olhinhos e disse: mamãe!”¹⁷¹.

Como se vê, não se trata apenas de um *meio* que determina a personalidade dos personagens ou a forma de agirem, ainda que durante muito tempo tenha se acreditado que nos contos e peças de Tchékhov houvesse uma espécie de retrato fiel da melancolia da vida de província. Segundo essa interpretação, afastados da agitação das grandes cidades, os personagens seriam determinados por um espaço morto e não conseguiriam se desvencilhar das amarras de uma vida vazia, repetitiva e sem sentido. No entanto, Tchékhov dá outro sentido cronotopo da *cidade de província russa* - decisivo para a compreensão de suas peças e contos. Em sua obra, tal cronotopo funciona como moldura e ponto de partida, elemento primeiro para a compressão de uma determinada condição na qual a ação se realiza.

Isso significa que ele é um dispositivo formal que tem significado temático-figurativo elementar para a investigação dos dramas tchekhovianos. E ainda que Bakhtin tenha concebido a noção de cronotopo para o entendimento das formas espaço-temporais do romance¹⁷², ele é igualmente interessante para a compreensão de outros gêneros, já que trata da relação entre tempo e espaço (interligados e indissolúveis) que a literatura como um todo absorve:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente

¹⁷¹ TCHÉKHOV, Anton. **As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006, p. 63.

¹⁷² Em seu ensaio, no qual faz uma espécie de exposição teleológica da história do desenvolvimento do romance europeu, alguns cronotopos são vistos como historicamente significantes e definidores do gênero, como o “tempo de aventura” no romance grego, o cronotopo folclórico, o cronotopo rabelaisiano, e o cronotopo idílico-pastoril. Ver: BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance – Ensaio de poética histórica. In: **Questões de Literatura e Estética** – a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec Editora, 2010, p. 211-362.

visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico¹⁷³.

Assim, os indícios de tempo e espaço (e do sujeito real) de determinado momento histórico são assimilados, elaborados e, depois, como formas de gênero, tornam-se produtivos e passam a fazer parte da tradição¹⁷⁴. Desse modo, para ele, essa categoria conteudístico-formal assume um significado fundamental para a compreensão dos gêneros literários e permite oferecer uma determinada imagem do indivíduo na literatura. No entanto, tal formulação se encerra nesses termos e acaba por ser tão instigante quanto genérica, pois não é sistemática e não “apresenta um protocolo claramente articulado para a identificação e análise dos cronotopos e da relação entre eles.”¹⁷⁵ Como Bakhtin aponta no adendo ao ensaio escrito em 1973 (“Observações Finais”), há os “cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo. Porém, cada um desses cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de cronotopos (...)”¹⁷⁶. Desdobrando ainda mais a ideia, ele sugere que “toda imagem de arte literária é cronotópica. A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra (...)”¹⁷⁷. Ou seja, isso implica que mesmo a mais breve narrativa é carregada de uma profusão enorme de cronotopos, que vai do nível mínimo das palavras às formas gerais do gênero, o que sem dúvida se traduz numa rica, porém difícil, tarefa de identificação da relação entre os diferentes cronotopos e seus diferentes níveis, ao mesmo tempo em que se torna uma armadilha para que cronotopos confundam-se com convenções dramáticas ou meras descrições de cenário ou da passagem do tempo¹⁷⁸.

Aqui, o que nos interessa particularmente é a concretude – a combinação da ação com certos tipos de experiências temporais e espaciais – que o conceito de cronotopo agencia. Descrições de ambientes e do tempo físico podem ser dadas à exaustão em um

¹⁷³ BAKHTIN, 2010, p. 211.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 212.

¹⁷⁵ LADIN, Jay. *Fleshing Out the Chronotope*. In: EMERSON, Caryl (ed.). **Critical Essays on Mikhail Bakhtin**. Nova Iorque: G. K. Hall & Co., 1999, p. 213.

¹⁷⁶ BAKHTIN, 2010, p. 357.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 356.

¹⁷⁸ Jay Ladin demonstra em seu ensaio o quando o conceito de Bakhtin é tão produtivo quando perigoso, e o quanto eu nome de um estudo “cronotópico”, muito já se publicou a respeito de discussões teóricas que não passavam de estudos sobre papel do espaço ou do tempo (como cenário ou movimento) na narrativa. LADIN, op. cit., p. 214.

romance, em um conto e mesmo nas rubricas dramáticas, mas é ao redor do cronotopo que giram os principais elementos da trama. Por isso, daremos especial atenção ao cronotopo da *província russa* na dramaturgia de Tchékhov; não só porque foi com a província que o dramaturgo manteve laços profundos – ali atuou como médico, envolveu-se em instituições locais e viveu a maior parte de sua vida – mas também porque é na província que se dá a ação de todas suas peças longas e é ela que ilumina aspectos fundamentais de seu drama¹⁷⁹.

A província ambienta e agencia suas peças longas em suas mais diferentes formas. A ação dramática de *Platónov*, como vimos, ocorre “na propriedade dos Voinítsev, em uma das províncias do Sul”; *Ivánov* se passa em “uma das províncias da Rússia central”¹⁸⁰; *A Gaivota*, na propriedade de Sórin, isolada em algum lugar do interior, a seis verstas¹⁸¹ da cidade mais próxima, onde fica a estação de trem. Ali, ainda que não se tenha uma típica propriedade de província, os personagens são classificados por sua condição provinciana, pois no 3º ato, quando Arkádina, em um gesto de ciúmes, diz saber o porquê de Trigorin querer ficar na propriedade, insinua uma paixão do escritor por Nina: “O amor de uma moça de província? Ah, como você se conhece pouco!”¹⁸². Do mesmo modo, as “cenas da vida rural”¹⁸³ de *Tio Vânia* também se passam em uma fazenda algo isolada na província, pois o médico Astrov precisa percorrer 30 verstas para visitar o professor Aleksandr Serebriákov, que acredita estar doente. Há uma pequena cidade próxima (Teleguin diz que é possível fazer o trajeto a pé), mas não há pistas de que lá haja alguma estação de trem. De qualquer modo, a condição provinciana da propriedade onde vivem Vânia e Sônia é dada principalmente

¹⁷⁹ Em muitos contos de Tchékhov também emerge a cidade de província com traços do cronotopo idílico. O idílio, segundo Bakhtin, é o cronotopo que remete à vida no campo (o idílio amoroso manifestado no pastoreio, o idílio familiar, o idílio dos trabalhos agrícolas e o idílio do trabalho artesanal), mas cuja temporalidade cíclica e repetitiva é vista com bons olhos, como ocorre na obra de Gontcharóv e Tolstói, por exemplo. Enquanto no cronotopo da cidade de província a temporalidade da repetição é vista como símbolo de um esvaziamento da vida, aqui ela é símbolo de sintonia com os ciclos da natureza e a reiteração da tradição. Na obra de Tchékhov, no entanto, o idílio torna-se alvo de ironia e mesmo de crítica. Na novela *Minha Vida* (*Моя Жизнь*), de 1896, o protagonista Misail e sua esposa Maria se mudam para o campo, a fim de cultivar com os camponeses um modo de vida tolstoiano. No entanto, seu saber livresco sobre agricultura os torna motivo de chacota e piada junto aos camponeses. Ao final, ambos deixam o lugar. É a conversão o idílio em espaço de frustração completa. Ver: TCHÉKHOV, Anton. *Minha Vida*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2011.

¹⁸⁰ TCHÉKHOV, Anton. *Ivánov*. Trad. Arlete Orlando Cavaliere e Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 16.

¹⁸¹ Antiga medida russa, já obsoleta, equivalente a 1,067 km.

¹⁸² Em russo: “Любовь провинциальной девочки? О, как ты мало себя знаешь!”. Ver: TCHÉKHOV, 1978, t.13, p. 42.

¹⁸³ TCHÉKHOV, 2007, p. 67.

por sua distância da vida intelectual que Serebriákov tivera como professor universitário.

Assim também *As Três Irmãs* se passa em uma “capital de província”, a qual, mesmo sendo uma unidade política e governamental de relevância na região, possui uma mentalidade provinciana. É ali que as irmãs sentem ser desnecessário saber tocar piano ou falar francês, assim como é ali que Andrei se sente totalmente distante de qualquer conversa mais informativa ou proveitosa que se aproxime minimamente da vida intelectual que havia planejado para si em Moscou. Por fim, *O Jardim das Cerejeiras* se passa na propriedade de campo de Liubov Andreiévna Raniévskaja, a 20 verstas da cidade mais próxima. E tal distância, diferentemente das outras peças, não representa um grande problema, já que a linha do trem passa ao lado da propriedade e pode levá-los à cidade rapidamente. Neste caso, não é a distância que de algum modo se torna um problema, mas justamente o iminente processo de provincianização da propriedade e de suas vidas. A proximidade com a linha do trem, somada à venda do cerejeal que será derrubado e convertido em uma estação de veraneio, tornarão a propriedade outrora exótica e idílica em mais um local banal na imensidão russa, uma estância de descanso entre outras, para a qual virão os veranistas da cidade.

A preferência de Tchêkhov por essas propriedades de província rendeu-lhe a alcunha de “poeta da vida de província”. Se de algum modo a classificação toca neste que é um dos cronotopos fundamentais para a compreensão de sua obra, ao mesmo tempo homogeniza e reduz o movimento interno de seus contos e peças a uma espacialidade de temporalidade estática e melancólica. Como destaca Bakhtin, na literatura russa o cronotopo da cidadezinha de província é familiar à prosa de muitos escritores do século XIX. Para ele, a variante da cidade de província (que assume as mais diferentes facetas), fora bastante explorada por Flaubert e teve repercussão direta na literatura russa, sobretudo em Gógol, Turguêniev, Gleb Uspiênski, Saltykov-Chtchedrin e no próprio Tchêkhov¹⁸⁴. De acordo com o filósofo soviético, a província seria o lugar do “tempo cíclico dos costumes”, onde não há “acontecimentos”. Ali, o que predomina são os pequenos rituais do cotidiano, que se repetem: comer e beber, conversar sobre o tempo, filosofar de modo vazio, jogar cartas, fofocar e se envolver em pequenos casos amorosos (não romanescos). Não há sentimento de progressão, de

¹⁸⁴ Tchêkhov, no entanto, nunca fora um autor ao qual Bakhtin tenha dispendido muita atenção. Este é um dos poucos trechos em que Tchêkhov é mencionado na obra do filósofo soviético.

mudança substancial, ou seja, nada das peripécias que marcariam os romances de aventura, o drama clássico e todas as variantes da *peça benfeita*. O tempo parece estático, é “denso, viscoso, (...) rasteja no espaço”¹⁸⁵.

No entanto, a transposição de Bakhtin não dá conta de toda especificidade que a província e suas temporalidades assumem no contexto russo e, em específico, na obra de Tchékhov¹⁸⁶. Isso porque a noção de província surge como tópica na literatura europeia em função de uma polarização (o binarismo *metrópole-província* ou *centro-periferia*) que não é de todo equivalente à polarização *capital-província* (*столица-провинция*) que povoa a literatura russa. No contexto francês, por exemplo, provinciano é todo aquele que vive em uma cidade ou vila do interior, ou seja, aquele que não está em Paris e não partilha da agitação e da modernidade parisienses¹⁸⁷. Mas no contexto russo, o termo *província* possui logo de saída uma origem distinta. Pode ser traduzido tanto quanto *gubérnia* (*губерния*) quanto como *província* (*провинция*). O segundo inicialmente tinha sentido mais administrativo e remetia às reformas de Pedro, o Grande (1672-1725), que criou diferentes unidades administrativas no império. Mas durante as reformas de Catarina II (1729-1796), o termo foi abolido e substituído por *gubérnia*, de modo que ambos os termos povoaram o vocabulário do século XIX, sendo muitas vezes intercambiáveis, embora *província* (*провинция*) tenha adquirido uma espécie de existência fantasmática e assumido o papel de um julgamento mais qualitativo: “tendo perdido seu sentido administrativo concreto, ele se tornou simplesmente o que não é a capital, a materialização da falta”¹⁸⁸.

E é no século XIX que escritores russos como Gógol e Tchékhov passariam a descrever as cidades, vilas ou propriedades aristocráticas de província como locais vazios, inexpressivos, nos quais não há variação e nenhuma sensação de mudança.

¹⁸⁵ БАХТИН, 2010, p. 353.

¹⁸⁶ O crítico russo Igor Sukhikh chegaria a sugerir que as relações de espaço e tempo trabalhadas por Tchékhov contradizem a noção de cronotopo provinciano de Bakhtin. Para ele, enquanto em Turguêniev, Gógol e outros autores russos listados por Bakhtin a cidade de província possui uma configuração “fechada”, em Tchékhov, o movimento da personagem é para fora daquele ambiente e daquela temporalidade, de modo que sua obra seria caracterizada por uma ausência de bordas ou fronteiras. Ver: SUKHIKH, Ivan. **Problémy Poétiki Tchékhova**. São Petersburgo: SpbGU, 2007, p. 284-301.

¹⁸⁷ Já no século XVIII, o compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857), após algumas viagens à França, diria: “Os residentes de Paris consideram a sua cidade a capital do mundo e o resto do mundo como a sua província. Eles consideram Burgundy, por exemplo, uma província próxima, e a Rússia uma província distante. Um francês de Bourdeaux vindo pra cá e um russo vindo de São Petersburgo são ambos estrangeiros”. Ver: DICKSON, Sara. **Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin**. Amsterdã: Rodopi, 2006, p. 150.

¹⁸⁸ LOUNSBERRY, Anne. "World Literature" and Russia. **Forum For World Literature Studies**, Xangai, v. 7, n. 2, p.201, 2015.

Gógol cita em *Almas Mortas* a *cidade de N (zopod H)*, um nome genérico, que marca a ausência de identidade de uma cidade sem qualidades e o caráter indistinto que todas essas localidades, por consequência, adquirem¹⁸⁹. Daí o fato de que, para Tchékhov, a ação dramática de suas peças se dê ora numa das províncias do Sul, ora numa província central, sem distinção alguma, pois sejam elas um pouco mais quentes ou um pouco mais frias, o perfil de um lugar sem vida e sem sentido seria o mesmo. Em carta para sua irmã Maria Tchékhova, de 29 de abril de 1890, escrita direto de Iekaterimburgo, o dramaturgo diria: “Na Rússia, todas as cidades são iguais. Iekaterimburgo é exatamente como Perm ou Tula, ou o mesmo que Sumy ou Hadiach. Os sinos tocam esplendorosamente, suavemente”¹⁹⁰.

Tais características, como destaca Anne Lounsbury, já podem servir de base para pensarmos a província russa em outros termos, diferentemente do que concebera Pascale Casanova em seu *República Mundial das Letras*, obra na qual a estudiosa francesa faz uma análise da dinâmica transnacional da literatura mundial. Segundo esta última, entre escritores dos séculos XIX e XX, seja em suas visões de mundo como artistas, seja nas próprias representações literárias projetadas em suas obras, constituiu-se uma forma de elaboração da vida na província (ou na periferia) como a da vida em um lugar fora de centro, marcada pelo atraso e pelo descompasso. Algo que Octavio Paz e muitos intelectuais latino-americanos teriam experimentado nos termos de uma temporalidade “fora do tempo e da história reais (‘esse presente real não habitava em nossos países’)”¹⁹¹. Para Paz e, de algum modo, para Casanova, na província é onde se vive constantemente a experiência do desalojo em relação ao presente, porque o presente real seria vivido apenas em Nova Iorque, Paris ou Londres.¹⁹² Assim, a experiência geográfica do deslocamento periférico, ou seja, a vida em uma cidade ou país distante dos grandes centros, coincide com a sensação de deslocamento temporal,

¹⁸⁹ Anne Lounsbury faz duas clarificações importantes a respeito do imaginário de província construído na literatura russa. O primeiro se refere ao fato de que não há evidências concretas de que a vida nas províncias do século XIX fossem tão terríveis como intelectuais de fora da capital tentaram a todo momento destacar. Além disso, o rótulo de “provinciano” não se refere à vida rural russa e “só em alguns casos ele se refere à vida nas propriedades aristocráticas” (no caso dos romances de Tolstói, por exemplo, a vida nas propriedades aristocráticas em nenhum momento é apresentada como provinciana). A alcunha de provinciano em geral se refere a cidades, vilas e – em alguns casos – a propriedades aristocráticas que “falham em alcançar a *tsivilizovannost*” (civilização). LOUNSBURY, 2018, p. 208-209.

¹⁹⁰ No Original: “В России все города одинаковы. Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч. Колокола звонят великолепно, бархатно.” Т Ч Х Ъ К Н О В , 1975, v. 4, p. 72.

¹⁹¹ CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 122.

¹⁹² Ibidem, p. 122.

de defasagem. Nessa lógica, a capital torna-se não só o local onde se vive o tempo presente, onde se está inserido no verdadeiro curso da história, mas também o local onde se define a própria régua com que se mede o tempo do mundo. Como centro de todos os centros, é a capital europeia que define o que está acima ou abaixo, o que é presente e o que é passado¹⁹³. Estar no centro torna-se, assim, sinônimo de universal.

Dentro dessa lógica, que orienta toda uma perspectiva moderna da experiência temporal, o tempo local, específico, perde seu valor. As concepções cíclicas do tempo, em grande medida associadas às atividades humanas regulares – o tempo das colheitas e os ciclos temporais da natureza, o tempo do trabalho e o tempo do nascer ao pôr do sol etc. –, bem como as experiências temporais da tradição – dos rituais religiosos, das memórias coletivas que são repassadas e repetidas – perdem espaço e importância para o tempo abstrato do relógio e para a experiência do tempo que é impessoal, linear e orientada para o futuro¹⁹⁴. Segundo Koselleck, antes da emergência da modernidade, ou seja, quando o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativas* dos sujeitos estavam em relativo balanço, a percepção cíclica do tempo era determinada pelas experiências

¹⁹³ Aquilo que, para Casanova, se traduz em termos literários como um “tempo do Meridiano de Greenwich literário”, ou seja, o espaço com maior acúmulo literário e, portanto, maior autonomia: “(...) o imperativo categórico da autonomia é a oposição declarada ao princípio do nacionalismo literário, ou seja, a luta contra a intrusão política no universo literário. O internacionalismo estrutural das regiões mais literárias garante sua autonomia.” Ver: CASANOVA, 2002, p. 114.

¹⁹⁴ Para os não modernos, a experiência do tempo regular, da repetição cíclica, era tomada como positiva. A repetição dava a segurança da confirmação dos momentos de descanso, alimentação, procriação, plantio e colheita, os quais, por sua vez, eram envoltos em rituais que – pela sua repetição – reiteravam, resgatavam e invocavam sua continuidade. Dessa maneira, tem-se um tempo que não é só metafísico (o ciclo da vida) e narrativo (das tradições recontadas), mas também econômico. Dentro do que Sueli Saraiva chama de “cosmovisão africana”, por exemplo, a circularidade de um tempo não-moderno, mítico (repetição de um passado remoto narrado pelo mito), se opõe ao tempo moderno, racional e espacializado que projeta uma linearidade progressiva. Para ilustrar a primeira percepção, e como ela ainda é presente na literatura africana contemporânea, ela recupera um poema do escritor angolano José Eduardo Agualusa:

Porque o Tempo é circular e repetido
É que tudo persiste: a ave ou o grito
O sonho ou o gesto, nada é perdido
Porque tudo em cada instante é infinito
Porque o tempo não se perde nem se gera
Nem tão pouco se corrompe ou se transforma
É que não há passado nem haverá espera
E tudo é eterno em sua efêmera forma
Por tudo isto eu sei que não existe
Deus ou Morte ou qualquer outro sentido
Aquilo que há, em isso apenas consiste
Porque o Tempo é circular e repetido

Ver: AGUALUSA, José Eduardo. **D. Nicolau Água Rosa e outras histórias verdadeiras e inverossímeis**. Lisboa: Veja, 1990, p. 89; SARAIVA, Sueli. **Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano**. São Paulo: Terceira Margem, 2012, p. 136-137.

passadas¹⁹⁵. Em outras palavras, isso significa que a experiência repetitiva e o peso da tradição não eram negativos em si, pois associados a uma vivência na qual a experiência do trabalho e da vida em comunidade compunham o horizonte individual como um corpo orgânico. Com a modernidade, *horizonte de expectativas* e *espaço de experiência* não estão mais em balanço, de modo que a sensação de autonomia do sujeito em relação a Deus, à natureza e à sociedade aumentam a percepção de que o tempo passa, de que sua marcha é progressiva e é preciso de algum modo estar à altura de sua velocidade. Desse modo, experiências locais que fugissem à temporalidade acelerada da capital (materializada na moda, nos novos produtos, na vida cultural intensa – todas metonímias do progresso) seriam imediatamente reduzidas a uma temporalidade *provinciana*, uma temporalidade de lentidão, atraso e estagnação – valores agora explicitamente negativos¹⁹⁶.

Por isso, para Lounsbury, não é à toa que a Rússia fora deixada de fora do esquema crítico de Casanova¹⁹⁷. Em primeiro lugar, porque os termos com que a crítica francesa constrói tal polarização, de algum modo também premissas da leitura de Bakhtin, não dão conta do fato de que, para os escritores russos, apesar de constantemente se sentirem “divorciados do tempo”¹⁹⁸, estar em sintonia com o presente não era simplesmente uma questão de estar em sintonia com a Europa e com a sua temporalidade moderna. Muitos deles, como Dostoiévski e Tolstói, fizeram viagens à Europa, mas na maioria das vezes a sensação era a de que os grandes esquemas interpretativos europeus – mormente a tradição Iluminista – não davam conta de

¹⁹⁵ Neste estudo, Reinhart Koselleck utiliza a categoria meta-histórica de “espaço de experiência”, que pode ser concebida como o “passado presente” – a experiência como o conjunto dos acontecimentos ou eventos que foram de algum modo incorporados e podem ser lembrados pelos indivíduos. Ela é retrabalhada de geração em geração e determina certos comportamentos que presentificam o passado. Já a categoria do “horizonte de expectativas” se refere às projeções futuras, os medos, esperanças, cuidados, projeções racionais e inquietações que trazem o futuro em expectativa para o presente. Ver: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2006.

¹⁹⁶ MORETTI, Franco. The Moment of Truth. **New Left Review**, Londres, v.1, n. 159, p. 39-48, set./out. 1986.

¹⁹⁷ LOUNSBURY, 2018, p. 200.

¹⁹⁸ Em sua “Primeira Carta Filosófica” (1829), Piotr Iákovlevitch Tchaadáiev relata o sentido de tal angústia, que toca em um dos dilemas históricos da *intelligentsia* russa do século XIX: “Uma das particularidades mais fundamentais de nossa singular civilização é que ainda estamos descobrindo verdades que já se tornaram banais em outros países e até para povos bem mais atrasados do que nós. O caso é que nunca andamos lado a lado com outros povos, não pertencemos a nenhuma das famílias conhecidas do gênero humano, nem ao Oriente, nem ao Ocidente, e não temos tradições nem de um, nem de outro. Estamos como que fora do tempo, a educação universal do gênero humano não se difundiu entre nós”. TCHAADÁIEV, Piotr. Primeira Carta Filosófica. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). **Antologia do Pensamento Crítico Russo**: (1802-1901). São Paulo: Editora 34, 2013. p. 70.

explicar a constante sensação de deslocamento e não pertencimento. Diferentemente de muitos escritores latino-americanos que Casanova enreda em seu esquema interpretativo – que viam em suas viagens à Europa uma forma de finalmente se reconciliarem com o tempo presente, verdadeiro –, para muitos russos a temporalidade das capitais europeias era sinônimo de angústia.

Em seu livro *Notas de Inverno Sobre Impressões de Verão*, Dostoiévski faz um relato vertiginoso de sua primeira viagem à Europa, em 1862. Ali, entre a acidez e a ironia, constata a influência europeia sobre a *intelligentsia* russa:

Quem de nós, russos (pelo menos dos que leem revistas), não conhece a Europa duas vezes melhor que a Rússia? Escrevi duas por delicadeza, mas o certo seria dizer dez vezes. (...) “Meu Deus, que espécie de russos nós somos?” –, vinha-me por vezes à mente, sempre sentado no vagão. – “somos realmente russos? Por que a Europa exerce sobre nós, sejamos quem formos, uma impressão tão forte e maravilhosa, e tamanha atração? (...) falo agora do nosso grupinho privilegiado e patenteado. Porque tudo, decididamente quase tudo o que em nós existe de desenvolvido, ciência, arte, cidadania, humanismo, tudo, tudo vem de lá, daquele país das santas maravilhas! Toda nossa vida se dispôs em moldes europeus, já desde a primeira infância. Será possível que algum de nós tenha podido resistir a esta influência, a este apelo, a esta pressão?”¹⁹⁹

Ao discorrer sobre tal dado incontornável da vida russa – a presença e a pressão da cultura europeia sobre a local – o escritor russo está no nervo da questão que dividia a *intelligentsia* do século XIX: afinal, seria o elemento europeu o responsável pela descaracterização, pelo incômodo e mesmo pelo atraso locais? Ele recusa ser taxativo ao responder a esta questão, de modo que perdura apenas a percepção bastante consensual de que não bastasse tamanha influência, “ainda não nos transformamos definitivamente em europeus”. No entanto, ilumina o outro lado da questão: não seria a própria particularidade russa a sua semente fértil? A partir daí, caminha para a ideia de que, não fosse pela influência altamente local, russa mesmo, de Arina Rodiônova, ama de Púchkin, talvez “nem tivéssemos um Púchkin”²⁰⁰. Ou seja, Dostoiévski sugere que,

¹⁹⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Crocodilo e Notas de Inverno Sobre Impressões de Verão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 77-79.

²⁰⁰ Ibidem, p. 80.

talvez seja justamente por essa influência das tradições populares transmitidas pela ama, que a força e pujança do maior poeta russo tenham emergido.

Ao longo de todo relato, o narrador de Dostoiévski apresenta a constatação algo horrorizada de que o triunfo da sociedade ocidental atingiu dimensão tal que até mesmo os famintos abraçam a ideologia dos que os oprimem. Do mesmo modo, descreve como nem o consumismo capitalista e nem o autoritarismo da fraternidade socialista – tão disseminados em Londres ou Paris – conseguiam oferecer respostas satisfatórias, pelo contrário: muitas vezes alimentaram entre os russos certa arrogância ilustrada (a mesma do Tchátski de Griboiédov), como se qualquer manifestação de uma vida que não estivesse em linha com as mais recentes modas europeias fosse sinônimo de atraso e vergonha. Ao fazê-lo, Dostoiévski reforça que não está contra o que se chama de “progresso”, mas que o modelo tornou-se de algum modo automatizado e violento, que aquilo que é simples, nacional, justo e espontâneo torna-se indesejado por não estar *pari passu* com a “civilização europeia”²⁰¹ e sua temporalidade homogeneizadora.

Em segundo lugar, porque a Rússia não se enquadra de todo na eurocronologia apresentada por Casanova, já que ali a própria polarização capital-província não funciona nos mesmos termos. Na literatura do século XIX, são incontáveis os exemplos de personagens, membros do gentio ou mesmo da *intelligentsia* russa de província que acreditam que estar em Moscou ou São Petersburgo seria uma maneira de se sintonizar com o presente, de sair da vida repetitiva e se reconciliar com uma vida verdadeira, plena de sentido. Em *Ivánov*, Matvéi Chabélski, conde e tio de Ivánov, conversa com Anna sobre o quanto fora rico e feliz, mas agora é somente um “parasita encostado, um palhaço”; e garante a ela que, se ganhasse 200 mil rublos “ia embora desse buraco (...) – Primeiro iria a Moscou ouvir os ciganos”²⁰². E aí... daria um pulo até Paris.”²⁰³ No entanto, para Tchékhov, tal polarização pode ser enganadora, pois, apesar da vida de província possuir suas dificuldades, a idealização da vida na capital não representa a definitiva solução para os problemas, já que muitas vezes ela pode resultar em

²⁰¹ DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 98-99.

²⁰² Na cultura russa, a despeito de todo o preconceito social e das conotações negativas às quais são comumente associados, os ciganos também estavam associados à *volia* (воля), palavra que significa, dentre outras coisas, liberdade. Esta liberdade, diferentemente do sentido liberal-ocidental, está associada a uma pulsão, a uma vontade e a um desejo profundos de ser livre.

²⁰³ TCHÉKHOV, 1998, p. 29.

frustração ou, no mínimo, mostra-se totalmente diversa das expectativas inicialmente projetadas.

O exemplo de *As Três Irmãs*, peça na qual Irina, Macha e Olga falam constantemente sobre suas memórias e seu desejo de retornar a Moscou, é emblemático. Moscou é a meca desejada, é o ponto de referência, o marco de um tempo verdadeiro. No entanto, ao final, elas não retornam a Moscou, de modo que a cidade assume feição fantasmática, quase opressiva: uma esfinge que é mais anteparo que abertura de caminhos. Do mesmo modo, em muitas das peças de Tchékhov, ir à capital não significa necessariamente a inauguração de um novo tempo ou a ruptura com uma vida vazia de repetição²⁰⁴. Em *A Gaivota*, Nina sonha com uma vida de atriz na capital. Ao final do 3º ato, completamente apaixonada por Trigórin, decide arriscar tudo para tornar-se uma atriz e viver com seu amor. É em Moscou que ganham corpo as energias potenciais, é lá que se vive o presente:

NINA: Pressentia que ainda nos veríamos de novo. (Agitada) Boris Alksêievitch! Tomei a decisão! Irrevogável! Minha sorte está lançada: vou me tornar uma atriz. Amanhã não estarei mais aqui, deixo meu pai, abandono tudo, vou começar vida nova... vou partir também, como o senhor... para Moscou. Lá nos encontraremos.²⁰⁵

Para a filha do rico fazendeiro local, Moscou era então símbolo das possibilidades, onde os sonhos podiam se realizar; onde tanto Arkádina construía sua carreira – admirável, segundo ela –, como também Trigórin se tornara um escritor reconhecido. Ao final do 4º ato, contudo, Nina retorna como uma gaivota alquebrada. Em Moscou fora abandonada por Trigórin e lá sua carreira como atriz fora um fiasco – o que a obrigou a sair da cidade e perambular pelos teatros de província. Do mesmo modo, em *Tio Vânia*, todos acreditam que o professor universitário Serebriákov possuía uma carreira de sucesso na cidade grande. Vânia e Sônia aceitavam a vida difícil na propriedade de província, resignando-se a um cotidiano monótono de trabalho árduo, a um salário baixo e mesmo à indiferença arrogante do professor em nome da genialidade e do prestígio do acadêmico. No entanto, no 3º ato, ao propor a venda da propriedade, Serebriákov, o homem da cidade grande, a pessoa então à frente do seu tempo, revela-se

²⁰⁴ LOUNSBERRY, Anne. "To Moscow I Beg You": Chekhov's Vision of the Russian Provinces. *The Bulletin Of The North American Chekhov Society*, Toronto, v.XX, n. 1, p.2-22, Spring 2014.

²⁰⁵ TCHÉKHOV, 2007, p. 49.

tão medíocre quantos os demais, pois indiferente ao sofrimento alheio. Estar longe da província não o tornou melhor que qualquer trabalhador anônimo:

VOINITSKII: Por vinte e cinco anos vivi com minha mãe entre estas quatro paredes, como uma toupeira. Nossos pensamentos e nossos sentimentos, todos, eram para você. Durante o dia falávamos sobre seus trabalhos, tínhamos orgulho de você, seu nome era pronunciado com veneração; e gastávamos as noites lendo aquelas revistas e livros que hoje tão profundamente desprezo!

(...) Você para mim era um ser superior, sabíamos de cor seus artigos... Mas agora meus olhos se abriram! Vejo tudo! Você escreve sobre arte e não entende uma palavra de arte! (...) ²⁰⁶

Do mesmo modo, em muitos contos de Tchékhov, os personagens alimentam uma nítida divisão entre capital e província e as temporalidades representadas por cada uma. Isso fica evidente em especial em seus contos escritos até 1885²⁰⁷. Ali, o contraste entre o progresso da capital e a vida vazia e repetitiva da província é marcante. Em seu primeiro conto publicado, *Carta a um vizinho erudito* (*Письмо к ученому соседу*), de 1880²⁰⁸, Tchékhov faz um retrato altamente irônico de tal polarização. No conto, o morador da aldeia provinciana de “Panquecas Comidas” (*Блины-Съедены*), Vassílii Siêmi-Bulatov, escreve uma carta ao vizinho erudito, que vive na cidade há quase um ano e com quem ele nunca se encontrou. De início, na carta, ele pede desculpas pela intromissão na vida de uma pessoa aparentemente tão importante (que não só estuda tópicos importantes, mas estudou e se formou em São Petersburgo, cidade símbolo da ilustração e das Luzes) e manifesta seu desejo de encontrá-lo. No entanto, em seguida, enumera uma série de críticas e discordâncias com o que seriam abusos e incoerências do trabalho científico de seu interlocutor. Duvida, inclusive, das suas ideias sobre a evolução e diz que, caso a espécie humana tivesse algum parentesco com os macacos, teríamos “uma cauda e uma voz selvagens”²⁰⁹.

²⁰⁶ TCHÉKHOV, 2007, p. 109.

²⁰⁷ Nesse sentido, merecem destaque os contos humorísticos de 1885, *Dois jornaleiros – conto inverossímil* (*Dva gazietitchika – niepravdopodobny razkas*) e *Sem lugar* (*Biez Miestu*). TCHEKHOV, 1983, v. 13, p. 156-158; p. 217-221.

²⁰⁸ O conto foi publicado no periódico *A Libélula* (*Смрекоза*). Ver: TCHÉKHOV, 1974, v.1, p. 11-16.

²⁰⁹ Assim se manifesta Vassilii Siêmi-Bulatov: “Pois se um homem, o governante do mundo, o mais inteligente dos seres que respiram, viesse de um macaco estúpido e ignorante, então ele teria uma cauda e uma voz selvagens. Se fôssemos descendentes de macacos, então seríamos levados agora aos ciganos para visitar as cidades e pagaríamos por nos mostrarmos um ao outro, dançando sob as ordens do cigano ou sentados atrás das grades no zoológico.”. No original: “Ибо, если бы человек, властитель мира,

Aqui, há uma nítida oposição entre duas visões de mundo – duas percepções do espaço e do tempo que Tchékhov ironiza. O personagem leigo contempla seu vizinho erudito, que, segundo dizem, está cheio de livros estrangeiros com nomes estranhos e “imagens sedutoras”, e se pergunta sobre qual a utilidade de se estudar e estar sintonizado com a civilização se não se pode olhar para as coisas com os simples olhos humanos. É a perspectiva da província que desafia as noções de progresso da capital – para ele, símbolos de uma ilustração e de uma ciência desnecessárias. Para Olga Chalygna, é como se este mundo provinciano de “Panquecas Comidas” se constituísse a partir de uma lógica limitada de tempo, fechada e autocentrada²¹⁰, de algum modo orgulhosa de seu próprio vazio e repetição – e Tchékhov a ironiza pelo próprio absurdo do discurso do personagem, no qual os exemplos que justificam a visão de mundo provinciana beiram o ridículo.

No entanto, a partir de 1888, há uma mudança significativa na poética do escritor: ele deixa de privilegiar a construção de narrativas com um narrador autoral, em primeira pessoa, o que tem interferência no modo como as diferentes temporalidades da capital emergem no discurso de seus personagens ou nas caracterizações apresentadas pelo narrador. Segundo Tchudakov, a partir desse momento, os contos de Tchékhov passam por duas transformações importantes no que se refere à construção da narrativa e à definição de um foco narrativo. A partir de 1888, ele passa a escrever contos mais “objetivos”, em terceira pessoa, com descrições dadas a partir da perspectiva de um protagonista, o que significa que a distinção entre “descrição, caracterização e discurso, como podíamos ver em sua prosa inicial” fica mais dificultada²¹¹.

Já a partir de 1895 passam a prevalecer contos nos quais nem mesmo o discurso do protagonista predomina na narrativa. O discurso indireto livre associado à perspectiva do personagem central vai sendo substituído pelo discurso indireto e pela transmissão analítica das ideias do outro, o que evidencia uma maior distância entre narrador e autor. O primeiro assume um papel de comando, de modo que a voz do

умнейшее из дыхательных существ, происходил от глупой и невежественной обезьяны то у него был бы хвост и дикий голос. Если бы мы происходили от обезьян, то нас теперь водили бы по городам Цыганы на показ и мы платили бы деньги за показ друг друга, танцуя по приказу Цыгана или сидя за решеткой в зверинце.” Ver: TCHÉKHOV, 1974, v.1, p. 12.

²¹⁰ CHALYGNA, Olga Vladimirovna. **Vriêmia v khudojestvienykh sistemakh A. P. Tchékova i Biélovo**. Dissertatsia na soiskánie stepen kandidata filologuitcheskikh nauk. Moscou: Rossiiskaia Akadêmia Nauk Institut Mirovoi Literatury A. M. Gorkovo, 1997. Disponível em: http://shaligina.narod.ru/disser_1.htm. Acesso em 10 dez. 2016..

²¹¹ CHUDAKOV, A. P. **Chekhov's Poetics**. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1983, p. 60.

personagem protagonista não surge em sua integridade, mas retrabalhada pelo narrador, o qual se distancia ou se aproxima quando lhe é conveniente²¹².

Tal tipo de construção é o que faz com que mesmo velhos paradigmas entrem em suspensão, dada a lente irônica do narrador que filtra e problematiza o discurso do personagem. A partir daí, as próprias percepções dos personagens sobre o tempo e sua passagem passam pela lente revisora do narrador, que não tomará mais como dada uma polarização entre as temporalidades da capital e as temporalidades da província. Ou seja, a própria temporalidade progressiva da capital, positiva em face do pretenso atraso da província, passa a ser alvo da visada irônica de Tchekhov. Em *A Dama do Cachorrinho* (1899), Ana Sierguéievna se envolve com Dmítri Gurov durante sua estadia à beira-mar, em Ialta. Ialta, naquele período, era o lugar típico do lazer familiar de verão, mas também dos pequenos namoros de ocasião e das pequenas aventuras extraconjugais. Se tais eventos evocam imediatamente uma espécie de tempo de exceção, deslocado da rotina de uma vida ensimesmada no casamento, para o narrador tchekhoviano mesmo tal quebra tem algo de previsível e regulado: “o caso não deveria ir a fundo, mas permanecer dentro dos limites de um romance de férias breve e socialmente aceitável.”²¹³ Ou seja, o *resort* também se torna uma variante da propriedade de província, porque também povoado de pessoas provincianas, envoltas em uma temporalidade de reiteração e previsibilidade. Não à toa, antes mesmo de se envolver com Ana, Gurov já havia percebido que ela se entediava naquele ambiente cheio de pessoas aborrecidas. Mas para Ana a aventura com Gurov se tornaria algo maior do que um namorico eventual, tornaria-se uma alternativa à vida de tédio e repetição que tinha na cidade de S., para onde se mudara de São Petersburgo após se casar.

Após o breve envolvimento, ambos se separam, Gurov volta a Moscou e é rapidamente contagiado pela velocidade e pela intensidade da vida cultural moscovita. No entanto, pouco tempo depois, tomado pelas lembranças de Ana, tenta encontrar com quem partilhar seus sentimentos e lembranças, mas o esforço resulta inútil. Imediatamente, Moscou torna-se para ele desinteressante, anódina, espaço de uma temporalidade tediosa, porque repetitiva: “O jogo desenfreado, a gula, a bebedeira, as

²¹² CHUDAKOV, 1983, p. 66-100.

²¹³ KLAPURI, Tintti. The Provincial Chronotope and Modernity in Chekhov's Short Fiction. In: STEINBY, Liisa; KLAPURI, Tintti (ed). **Bakhtin and his Others: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism**. Nova Iorque: Anthem Press, 2013, p. 136.

imutáveis conversas sobre o mesmo assunto. As ocupações desnecessárias e as conversas invariáveis ocupavam a melhor parte do tempo”²¹⁴. Logo em seguida, ele se reencontra com Ana e seu amor por ela só cresce, ainda que tudo ocorresse às escondidas, no avesso de sua vida social e pública. Nesse momento, a voz no narrador – ora onisciente (“tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante”), ora focado na perspectiva de Gurov, mistura-se aos pensamentos do personagem e torna as percepções do tempo e sua passagem muito menos estáveis. Na província ou em Moscou, os dois seriam igualmente atingidos pelo tempo que passa e tudo corrói: “A cabeça dele já estava começando a ficar grisalha. (...) Os ombros, em que haviam pousado as mãos dele, eram cálidos e estremeciam. Compadeceu-se daquela vida, que era tão tépida e bonita, mas que, provavelmente, estava próxima de empalidecer e fanar-se, como a vida dele”²¹⁵. Na província ou em Moscou, nenhuma garantia de felicidade existe: “Tinham a impressão de que mais um pouco e encontrariam a solução e, então, começaria uma vida nova e bela; todavia, em seguida, tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante e que o mais difícil e complexo apenas se iniciava”²¹⁶.

Igualmente dúbio é o final do último conto de Tchékhov, *A Noiva (Hebecma)* de 1903. Na história, Nádia é uma moça que desde os 16 anos desejava se casar. Tem agora um noivo, um casamento marcado para dali a um mês, mas não está feliz. Reencontra Aleksandr Timofêitch, ou simplesmente Sacha, um jovem que há pouco se formara em arquitetura e trabalhava em uma litografia em Moscou. Esse filho de uma parenta distante – uma aristocrata empobrecida que vivia de caridade – reclama que os funcionários da mãe de Nádia trabalham nas piores condições, enquanto os patrões e seu noivo passeiam ociosamente e têm uma vida parasitária. Nádia sabe que esse discurso inflamado – típico da virada do século XIX para o XX e dos estudantes progressistas da capital – é o mesmo de outros anos e isso a aborrece ainda mais, sobretudo porque ele não parece merecer tantos créditos: tem aspecto doentio e aparência desleixada. Ao mesmo tempo, na intimidade do quarto, Nádia sofria pela angústia de não se sentir mais à vontade com a ideia do casamento, mas não sabia se isso era sentimento típico de noivas prestes a se casarem ou apenas resultado da influência de Sacha. De qualquer

²¹⁴ TCHÉKHOV, Anton. **A Dama do Cachorrinho e Outros Contos**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 325-326.

²¹⁵ Ibidem, p. 332.

²¹⁶ Ibidem, p. 333.

modo, o que a deixava ainda mais aflita era o fato de não ter ninguém com quem compartilhar sua angústia.

Sacha continua sua insistente tentativa de convencer Nádia de que muito em breve não haveria mais ociosidade, nem mesmo uma aristocracia tão parasitária, porque cada ser humano teria fé e consciência de por que e para quê vive. Ele insiste que ela, inclusive, deveria romper com aquela temporalidade da vida de província, que só girava em torno de padrões vazios e repetitivos: “Minha boa amiga, minha querida, vá embora! Mostre a todos que esta vida horrível, cinzenta, esta vida cheia de culpa, já cansou você. Mostre isso nem que seja a você mesma!”. Ela, no entanto, recua: “É impossível, Sacha. Vou me casar”²¹⁷. Após a conversa, Nádia mais uma vez acorda antes do amanhecer, cheia de angústia em relação ao casamento, e se depara com a conclusão de que talvez esteja se encaminhando para o mesmo tipo de vida que sua mãe teve. Repetiria todo um ciclo de infelicidade:

Por algum motivo, lembrou-se de que sua mãe não amava o falecido marido e agora não possuía nada, vivendo na dependência total de sua sogra, a vovó. E, por mais que pensasse, Nádia não conseguia entender por que, até aquela data, ela vira em sua mãe algo de especial, extraordinário, por que não havia notado que ela era uma mulher comum, simples e infeliz²¹⁸.

Mais adiante, após um passeio com o futuro marido Andrei, dá-se conta de que, como esposa, terá que conduzir os mesmos tipos de rituais que se esperam das mulheres de sua posição. A sensação de que o casamento seria inevitavelmente uma repetição daquela rotina parece-lhe totalmente evidente, pois toda noite teria que tolerar os convidados, entretê-los, sorrir... Mesmo as declarações de amor do noivo – tudo lhe parecia irritante, a repetição morta do passado: “Pareceu a Nádia que ela já ouvira isso muito tempo atrás, muito tempo mesmo, ou que lera em algum lugar... Talvez num velho romance rasgado (...)”²¹⁹.

À impressão de que seria tragada por uma temporalidade morta, por um futuro que consistiria em uma repetição infeliz do passado, somava-se a de que a vulgaridade e a trivialidade (*пошлость*) de província tomariam conta de todos os aspectos de sua

²¹⁷ TCHÉKHOV, Anton. **A corista e outras histórias**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares e Tatiana Belinky. Porto Alegre: L&PM, 2012, l.63 (versão e-book.).

²¹⁸ Ibidem, p. 64-65.

²¹⁹ Ibidem, p. 64.

vida. A decoração de sua futura casa já o indicava. O lugar, que já estava preparado há tempos para recebê-los, tinha uma sala de estar decorada com “um assoalho brilhante, com pintura imitando tacos, cadeiras vienenses, um piano de cauda e suporte para violino. (...) Na parede havia um quadro grande de moldura dourada, com a pintura a cores de uma mulher nua ao lado de um vaso lilás com uma asa quebrada”²²⁰. Irritam-na esse erotismo pseudo-artístico do quadro (“constrangida com a dama nua”) e o fato de que insistentemente seu noivo a segura pela cintura – espécie de prisão à futura nova vida²²¹.

Em Tchékhov, esse tipo de detalhe decorativo – uma dama nua em um quadro de molduras douradas, facilmente associável à oleografia em molduras douradas presente em *Platónov* – comumente vem associado ao mau gosto, ao descompasso temporal da província, lugar onde se acomodam no mesmo espaço traços e objetos de diferentes estéticas e temporalidades. E para Nádía a irritação é maior porque ao mau gosto de Andrei se soma seu esnobismo (ele faz questão de dizer se tratar de um quadro do renomado pintor Chichmatchévski²²²), um típico traço de comportamento da pequena-burguesia provinciana, que tenta a todo custo estar em sintonia com o tempo das capitais, quando na verdade se está mergulhada em má formação e em valores filisteus²²³.

Desenha-se de modo mais claro para Nádía a necessidade de abandonar seu noivado e o futuro casamento. A mãe tenta dissuadi-la da ideia, mas Nádía está decidida a tentar uma nova vida. Planeja sua partida para Moscou com Sacha e, em seguida, irá sozinha a São Petersburgo onde começará a estudar, mas mais do que um local propício para os estudos e a profissionalização de uma mulher moderna, para ela a cidade em seu conjunto representava tudo de oposto ao que a vida na província representava. Se na província ela encontrava confinamento, sujeira, hierarquias rígidas e violência silenciosa, em São Petersburgo ela encontraria uma sociedade do futuro, fundada em bases mais horizontais e pautada pela razão. Por isso, “já lhe parecia que à sua frente se abria alguma coisa nova e ampla que ela antes não conhecia, e ela já olhava para ele

²²⁰ TCHÉKHOV, 2012, p. 66-67.

²²¹ “Ele a segurava pela cintura, falava-lhe com carinho, sem alarde, estava tão feliz caminhando pela sua nova casa, mas ela via em tudo apenas vulgaridade tola, ingênua, insuportável, e o braço dele, que enlaçava sua cintura, parecia-lhe rígido e gelado como um aro de barril.” Ibidem, p. 68

²²² Não há registro da existência deste nome e muito menos do pintor. Muito provavelmente fora inventado por Tchékhov.

²²³ KLAPURI, 2013, p. 133.

cheia de expectativas, pronta para tudo, até mesmo para a morte”²²⁴. Aqui, o narrador tchekhoviano se mistura não só aos pensamentos, mas ao tipo de retórica vibrante do escatologismo revolucionário do fim de século russo, que a partir desse momento passa a ocupar o vocabulário de Nádia e o qual Sacha, como estudante de esquerda, mobilizava desde o início do conto: “Só as pessoas instruídas são interessantes, só elas são necessárias. Quanto mais pessoas assim houver na terra, mais rápido há de se instaurar o reino de Deus. Desta sua cidade, aos poucos não restará pedra sobre pedra”²²⁵. O movimento estudantil radical de São Petersburgo, então em voga entre os anos de 1899 e 1902, ganhara a simpatia do dramaturgo e vem também representando a mesma empolgação religiosa com o futuro manifesta no discurso de Trofímov (e Ánia) em *O Jardim das Cerejeiras*, do qual o movimento simbolista beberia amplamente na virada de século russa²²⁶.

Nádia foge para São Petersburgo e, depois de um inverno na cidade, visita Sacha em Moscou²²⁷. A partir daí, Tchekhov suspende a estabilidade de qualquer polarização entre capital e província e acentua a dubiedade do quadro: ao encontrá-lo, ela se

²²⁴ TCHÉKHOV, 2012, l. 75-76.

²²⁵ Na virada do século, inúmeros discursos sobre o fim dos tempos se somaram ao clima de insatisfação política, dando origem a inúmeras formulações filosóficas que mesclavam crítica social e metafísica religiosa. Muito dessa escatologia filosófica compôs a leitura de muitos revolucionários marxistas e não marxistas. Entre os principais filósofos dessa linhagem está Nikolai Berdiáiev (1874-1948), autor do famoso *A Ideia Russa* (*Русская Мысль*), livro publicado em 1946. Seu programa filosófico de virada de século (com o qual Tchekhov não tomou contato de todo, mas certamente viveu o clima intelectual que lhe deu sustentação), baseava-se na ideia de que o povo russo é um povo do “Fim”. Esta orientação metafísica nata da “massa e das classes eruditas” russas para o apocalíptico, o escatológico, desenhava uma perspectiva de existência, ação e pensamento voltada para a busca do Reino de Deus ou, o que seria o caminho mais concreto cavado pelo russo, o da Revolução. Para ele, é em Dostoiévski que essa consciência messiânica do povo russo atinge seu grau mais sensível – mais alto até do que nos próprios eslavófilos: “Ele acreditava que os russos eram o povo eleito para dizer sua própria palavra ao mundo, uma palavra nova, a ser dita no fim dos tempos. A ideia de um porvir perfeito para a humanidade, um paraíso na Terra, cumpria um papel imenso no pensamento de Dostoiévski”. Ver. BETHEA, David M. **The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 27-28. E ainda: BERDIAEV, Nikolai. **The Russian Idea**. Trad. R. M. French. Nova Iorque: Macmillan, 1948; Para a fala de Sacha, ver: TCHÉKHOV, 2012, l. 62.

²²⁶ Em seu artigo “Chekhov and his Russia”, Emma Polotskaya fala rapidamente sobre a simpatia pelo movimento estudantil radical da virada do século desenvolvida por Tchekhov. No entanto, devido ao receio com a censura, Tchekhov evitava incorporar aos seus textos muito dos prognósticos e do vocabulário radical. POLOTSKAYA, Emma. Chekhov and his Russia. In: ALLAIN, Paul; GOTTLIEB, Vera. **The Cambridge Companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 24-25.

²²⁷ Até aqui, a narrativa de Tchekhov guarda muitas semelhanças com o romance de Nadiêjda Khvoschtchínskaia (1824-1889), *A moça do internato* (*Пансионерка*), publicado em 1861. Nele, é apresentada a trajetória de Liôlienka, que uma vez em São Petersburgo também descreve seu passado na província, onde não há sequer estações de trem ou telégrafo, como símbolo de morte e estagnação. Viver em São Petersburgo seria “viver o presente”. O conto de Tchekhov, no entanto, apresentará uma divisão menos estanque e atravessada por uma sutil ironia narrativa. Ver: KHVOCHTCHÍNSKAIA, Nadiêjda. **A Moça do Internato**. Trad. Odomiro Fonseca. São Paulo: Zouk, 2017.

surpreende com o aspecto ainda mais doentio do amigo, suas tosses constantes, mas, principalmente, com o sentido decadente daquilo tudo:

Por algum motivo, na sua lembrança retornaram ampliados Andrei Andrêitch, a dama nua com o vaso e todo o seu passado, que agora parecia tão distante como a sua infância; ela começou a chorar porque Sacha já não lhe parecia tão novo, intelectual e interessante como no ano anterior. (...) de Sacha e do seu sorriso, de toda sua figura, emanava algo arcaico, fora de moda, há muito acabado e, talvez, já enterrado²²⁸.

Ou seja, aquele que durante muito tempo fora a voz avançada da indignação, aquele que em seus discursos sempre proclamara um futuro com jardins e edifícios planejados, sem gentilha e sem ociosidade, aquele que era a verdadeira metonímia de um tempo moderno e da vida inteligente e agitada na capital, era agora associado a um tempo morto, arcaico. Não à toa, a imagem de Sacha não se associa mais ao presente de Nádia, mas involuntariamente a leva às suas lembranças da vida na província.

Depois disso, Nádia retorna para a cidade de província para visitar os parentes e sente que o tempo por ali parou completamente, como se tudo estivesse “coberto de pó”. De lá, recebe a notícia de que Sacha morreu de tuberculose em uma estância no interior. Ao mesmo tempo, insistia em sua mente, de modo iluminador, na possibilidade de um tempo novo para si, cheio de aventuras e mistérios. Arrumou suas coisas e “alegre, viva, deixou a cidade – como *supunha*, para sempre”²²⁹.

A escolha do verbo *supor* (полагать) revela uma sutil ironia narratorial em relação ao personagem e representa o típico procedimento de distanciamento tchekhoviano em relação aos personagens (e mesmo em relação às certezas do narrador, que deles se aproxima e se afasta). Ao fazê-lo, deixa em suspenso a possibilidade de uma conclusão definitiva e coloca toda sua poética em um lugar de instabilidade. De modo geral, como predominaria na narrativa de Tchekhov desse período, o narrador se coloca na perspectiva da protagonista, Nádia, focando a narrativa apenas nas situações em que ela se encontra, deslizando seu discurso no dela e bebendo, por vezes, das mesmas limitações de perspectiva. As descrições de espaço e tempo vêm, portanto, carregadas pelo filtro de Nádia e só acessamos o que pensam e sentem os demais personagens por meio do que eles dizem no discurso direto. Ao mesmo tempo, eventual

²²⁸ TCHÉKHOV, 2012, l. 78-79.

²²⁹ Ibidem, p. 85. – o grifo no verbo “supor” é nosso.

e sutilmente, o narrador insinua-se numa perspectiva superior, impessoal (“ouviam-se”, “sentiam-se”, “vê-se”²³⁰) de alguém que domina os acontecimentos e sabe até onde vai o campo de visão ou as sensações de outros personagens. Desse modo, ao finalizar seu conto com a frase “como *supunha*, para sempre”, o narrador não está apenas se reduzindo ao plano do personagem, que obviamente não tem condições de assegurar sobre seu futuro e por isso apenas “supõe”: ele escolhe uma palavra que nos convida a não abraçar as expectativas de Nádia e que abre a possibilidade de que uma vida mesquinha, repetitiva e empoeirada se repita. A expectativa de um futuro diferente, de uma temporalidade nova, pode ser apenas parte de um sistema de ilusões – que, em suas peças, Tchekhov não cansará de desmontar. No mundo não há certezas – nem de que a capital está livre de repetir o tempo vazio da província.

Em grande medida isso ocorre devido ao caráter elusivo das capitais russas. Em termos semióticos, Iuri Lótman diria que São Petersburgo não tem um “ponto de vista sobre si mesma”²³¹, é uma realidade artificial e teatralizada, que depende sempre do ponto de vista de um espectador que instaure seu sentido. Para Lótman, ocidentalistas e eslavófilos são uma criação de São Petersburgo. Ali havia tanto ocidentalistas “que nunca estiveram no Ocidente, que não sabiam nenhuma língua e não estão nem mesmo interessados no Ocidente verdadeiro”²³², cuja vida em São Petersburgo é apenas uma “imagem da vida” e cujos espíritos estão na verdade na França ou em Paris, bem como eslavófilos que de algum modo criaram uma imagem idealizada de uma Rússia pré-petrina (e, portanto, pré-São Petersburgo), pura e original, sem a intervenção da mão ocidentalizante²³³. Ou seja, a perspectiva do ocidentalista é apenas uma imagem idealizada, sem correspondente geográfico ou cultural concreto na realidade da capital; do mesmo modo, o eslavófilo possui uma perspectiva de negação, que projeta na capital uma fantasmagoria, uma arbitrariedade oposta a sua imagem de uma Rússia autêntica.

²³⁰ Ao longo do conto, o narrador eventualmente se desloca da perspectiva da personagem e oferece descrições sobre o estado do jardim, o tempo e mesmo sobre o que acontece em outros cômodos enquanto Nádia se levanta utilizando-se, para isso, de um índice de indeterminação do sujeito (“-se”), objetivando sua perspectiva ou, ao menos, diluindo-a na das demais personagens.

²³¹ No original: “Петербург не имеет точки зрения на себя”. Ver: LÓTMAN, Iuri. **Semiosfera**. São Petersburgo: Iskustvo-SPB, 2000, p. 329.

²³² No original: “никогда на Западе не бывавший, не знающий языков и даже не интересующийся реальным Западом”. Ibidem, p. 329.

²³³ Ibidem, p. 329-330.

A capital russa torna-se, assim, um centro deslizante, que está sempre em função de um outro lugar. A aposta de que em Moscou ou em São Petersburgo se encontrará o tempo verdadeiro, ou o verdadeiro presente (tal qual durante muito tempo se acreditou ser possível encontrar nas capitais europeias), torna-se, desse modo, igualmente arriscada. Por isso, ao invés da mesma estabilidade temporal sugerida pelo modelo eurocêntrico, em que as temporalidades do atrasado e do moderno *parecem* corresponder aos seus respectivos lugares de província e de capital, de periferia e de metrópole, no caso russo as noções de moderno e atrasado não se encaixam, deslizam constantemente e são fonte de angústia. É por isso que o encontro verdadeiro com o tempo parece ser possível somente “lá”, em outro lugar, que não é (e nunca será) ali onde se está; e é por isso que na grande maioria das representações da província que figuraram na literatura russa do século XIX, sua temporalidade não era necessariamente a do atraso, mas a do vazio, a da repetição ou mesmo a da *ininteligibilidade*. Tal caráter quase inclassificável, se foi ao mesmo tempo projetado como fonte de angústia para os personagens de contos, romances e dramas, foi do mesmo modo uma tópica criativa, à qual os escritores se voltaram constantemente. Percebiam que mais do que um lugar que, como a província europeia, estava dentro de uma teleologia do atraso e do progresso, na qual há um permanente e inalcançável potencial de “vir a ser”, a província russa é em verdade um lugar fora dessa cronologia. Ela estaria fora dessa progressão e dessa expectativa – daí a angústia da repetição, mas, também, a angústia de que ali as temporalidades são desordenadas, confusas e misturadas:

Pense nas propriedades de *Almas Mortas*, ou na *províntsiálka* Kukchinain da cidade de N. de *Pais e Filhos*, que fala de tudo, dos queimadores de Bunsen a Ralph Waldo Emerson. Representações literárias da província como uma mistura – algo como uma casa pequeno-burguesa provinciana cuja decoração inclui um papagaio, um busto de Voltaire e a letra “Φ” cortada de um papel, como em uma história de Melnikov-Pechersky – sugere que ali tudo pode aparecer a qualquer momento. Como *Almas Mortas* nos mostra, “não dá para saber como ou por que” tais artefatos foram aparecer na *províntsia* profunda. A *províntsia* é um lugar onde você virtualmente pode encontrar tudo. E mesmo onde qualquer coisa possa acontecer: como Gógol mais uma vez diz, “mais eventos acontecem na Rússia em dez anos do que ocorrem em outros lugares em meio século.”²³⁴

²³⁴ LOUNSBERRY, 2018, p. 205.

A constatação de Anne Lounsbury demonstra que o processo de recepção das culturas estrangeiras, ou das modas então em voga nos grandes centros, ao invés de impor uma linearidade que sufoca o tempo local, na verdade instala várias temporalidades no espaço da província. Assim, substitui-se o princípio de homogeneidade, típico de uma percepção moderna e centrada na temporalidade linear e progressiva da capital europeia, pelo da heterogeneidade local. Ali, as noções de atualização, progresso e atraso se desestabilizam, porque essa temporalidade desordenada revela mais uma característica sincrética da cultura russa do que uma demanda por estar em sintonia com a temporalidade do centro europeu. Daí o fato de que, para muitos escritores, viajar para a Europa não representasse necessariamente uma saída para as angústias colocadas para o sujeito russo, e daí o fato de que a província tenha figurado insistente e conscientemente em suas obras, como se funcionasse mais como uma “qualidade do tempo russo, que se prova frutífera e moderna, do que algo atrasado”²³⁵. Esse caos local – em verdade uma metonímia de toda a cultura russa, na qual, como vimos, a própria diferença entre capital e província não parece tão sólida e permanente – torna-se alternativa à própria normatividade e universalidade da temporalidade europeia.

Como vimos, na primeira peça de Tchékhov, aquela propriedade de província na qual “móveis novos e velhos”, bem como “quadros (oleografias) em molduras douradas”²³⁶ se misturavam, havia não só a indicação de decadência e mau gosto, mas principalmente a encarnação da miscelânea de temporalidades que marca a experiência da vida de província. Ali, não só a mobília reflete tal mistura, mas também a própria experiência dos personagens, de modo que a peça, em conjunto, desenha um painel complexo no qual cada uma parece estar em sintonia com uma temporalidade diversa: Platónov experimentava o tédio de uma vida esvaziada na profissão de professor outrora moderno e criativo; Anna agoniza com um presente vazio e com um fluxo acelerado arrasta sua juventude e sua propriedade; Grekova e Sofia Iegórovna se movem com o ímpeto das jovens estudantes progressistas de fins do XIX; Kirill Porfírievitch Glagoliev Jr acabou de chegar de Paris e para lá volta ao final da peça, pois ali, na província, não se pode viver de verdade; Trilétski pai lamenta constantemente a modernidade das novas gerações e sua capacidade de entendê-las... É como se o tédio

²³⁵ LOUNSBURY, 2018, p. 205.

²³⁶ TCHÉKHOV, v. 11, 1974, p. 7.

da repetição inerente à vida na província, somada a um momento de crise nas próprias bases sociais e econômicas da sociedade russa, explicitassem o fato de que o que chamamos *presente* é, na verdade, uma armação abstrata, e que o que o compõe de verdade é um conjunto de experiências temporais diversas, em conflito constante.

As peças longas de Tchékhov, como veremos, absorverão essa nova percepção de modo radical e transformarão as noções antes estáveis de atrasado e moderno em algo mais difuso, mas ainda assim capazes de revelar de modo potente a experiência de sujeitos numa época de crise. E à experiência histórica do deslocamento, na qual se sabe que estando em Moscou ou na província os impasses continuam, soma-se a própria experiência subjetiva do lar em crise. Antes reduto de uma temporalidade segura, em que a tradição se mesclava a um presente aberto à ação individual heroica, a casa agora é palco da desagregação e do isolamento. Ao desestabilizar este cronotopo central para o drama burguês e para as variantes da *peça benfeita*, Tchékhov desestabiliza a temporalidade homogênea e linear do próprio drama e permite que se instalem em sua tessitura temporalidades diversas, relacionadas ao lamento, à memória, ao desejo, à melancolia, aos sonhos e utopias. A casa de província torna-se espaço de deslocamento e não pertencimento em todos os níveis, palco da cisão e da revelação das potencialidades de uma modernidade outra.

2.2. O lar, a família: solidão povoada

Nas peças longas de Tchékhov, os lares de província nunca são idílicos ou edificantes. Diferentemente de Tolstói, que em romances como *Infância* (1852), *Adolescência* (1854) e *Juventude* (1857)²³⁷ projetou no lar da nobreza rural um ambiente completo, idílico, onde a tradição, as hierarquias e o espírito elevado permaneciam; ou diferentemente das tragédias domésticas de Ostróvski e Píssemiski, em que o lar tragicamente desfeito é reposto na figura do herói que paga pelo pecado de quebrar a harmonia doméstica, em Tchékhov somos expostos a uma galeria de anti-heróis domésticos, cujos lares perderam sua dimensão formativa e otimista. Qualquer harmonia mostra-se logo ilusória e artificial, e qualquer tentativa de reposição dos elos

²³⁷ TOLSTÓI, Liev. **Infância, Adolescência, Juventude**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2012.

perdidos é logo abandonada, porque já não há meios de reconstituir a integralidade perdida.

Para Jean-Pierre Sarrazac, Tchékhov é o “grande dramaturgo dessa crise do interior, num momento em que ela ainda está aberta e não formulada”²³⁸. O lar em crise é condição dada desde as primeiras peças do dramaturgo. Em *Ivánov* (1887)²³⁹, logo no 1º ato, somos colocados diante do diálogo entre Lvov, médico de província, e Ivánov, membro efetivo do Conselho Rural. Lvov é um jovem recém-formado, cheio de verve e, diferentemente do que verá mais tarde nas peças de Tchékhov, é um personagem disposto à exposição clara de suas opiniões e sempre possui impressões sobre as demais. Sua antipatia pela inércia e irresponsabilidade de Ivánov são patentes:

IVÁNOV: Talvez, talvez você saiba julgar melhor de fora. Talvez você me compreenda, e provavelmente eu sou muito culpado. (Escuta) Acho que os cavalos estão prontos, vou me vestir. (Vai em direção a casa, mas para) Você não gosta de mim e não esconde. Eu admiro você por isso. (Entra)

LVOV (sozinho): Que falta de personalidade. Perdi outra oportunidade de falar com ele como devia. Basta abrir a boca e alguma coisa me sufoca, (bate no peito) a minha língua fica presa. Como detesto esse tartufo, com esse ar superior! Agora ele vai sair. A coitada da mulher só fica feliz quando ele está por perto, ela precisa dele como do ar, ela implora que ele fique nem que seja uma noite, uma só, mas ele... ele não pode, porque em casa ele se sente sufocado. Se ele ficar uma noite em casa, é capaz de meter uma bala na cabeça de tédio. Coitado... Ele precisa de espaço para dar vazão à sua canalhice. Ah, eu sei por que você vai todas as noites à casa dos Liébedev. Eu sei.²⁴⁰

Lvov irrita-se com Ivánov porque ele não consegue ficar em casa e fazer companhia a Anna, a esposa tuberculosa que já está à beira da morte e que, com as saídas constantes do marido, adoece ainda mais. No entanto, o que para Lvov é sinônimo de frieza e individualismo, para Ivánov é a tentativa de fuga de um espaço que já se tornou motivo de sufocamento. Para ele, não se trata de fugir da esposa e das

²³⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. O Íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano). In: **Sobre a Fábula e o Desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 27.

²³⁹ A peça fora escrita e encenada em 1887, no Teatro Korch, em Moscou. Em seguida, após a repercussão negativa do texto, cortou alguns trechos e mudou o final (na primeira versão, Ivánov morria em cena), entregando uma nova versão para a montagem do Aleksandrínski de 1889. Antes destas peças, já havia escrito, como vimos, *Platónov*, *Os Males do Tabaco* (*O впеде табака*), de 1886, e *Na Estrada Real* (*Ha большом дороге*), de 1885.

²⁴⁰ TCHÉKHOV, 1998, p. 31.

responsabilidades em troca de uma noite de divertimento na casa dos Liébedev, porque mesmo a outra casa é fonte de sufocamento e angústia. Nenhuma casa serve. Todas parecem niveladas pela mesma atmosfera opressiva:

IVÁNOV (agitado): Meu bem, eu suplico, não me impeça de sair à noite, por favor. Eu sei que é cruel e injusto, mas me deixe cometer essa injustiça. Ficar em casa é insuportável. Logo que anoitece, sinto uma melancolia profunda. Não me pergunte por quê. Eu mesmo não sei, juro que não sei. Aqui eu fico sufocado, então eu vou à casa dos Liébedev e lá é pior. Aí eu volto e começa tudo outra vez. E todas as noites são assim. É desesperador.²⁴¹

E toda a peça é uma peregrinação angustiante de uma casa à outra, de modo que à experiência do sufocamento soma-se a experiência do não pertencimento. Não à toa, no 3º ato, quando Ivánov retorna ao seu gabinete de trabalho, o cômodo está completamente ocupado por pessoas de fora, funcionários, vizinhos e conhecidos que em meio aos seus livros e dossiês administrativos bebem vodca, comem arenque e pepino. Essa intrusão coletiva em seu espaço particular não consegue, por outro lado, converter o ambiente doméstico em um espaço de integração e escuta, pelo contrário: Ivánov os encontra, conversa com eles, mas todos permanecem alheios aos “seus sentimentos e sua transformação”²⁴². Ele está sozinho. O lar como espaço de congregação mostra-se uma ilusão. Mas essa não é uma realidade apenas da casa de Ivánov. Na casa de Pável Liébedev, onde constantemente congregam-se convidados, os personagens parecem isolados em seus próprios mundos, ensimesmados em seus interesses e até dispostos a se esconderem uns dos outros. O próprio Liébedev, proprietário da casa que Ivánov constantemente frequenta e diretor administrativo distrital, também experimenta as tiranias do lar e se refugia ali, no gabinete de Ivánov: “Foi minha mulher que me mandou. (...) Ela me tortura, me maltrata, me atormenta!”²⁴³.

²⁴¹ TCHÉKHOV, 1998, p. 33.

²⁴² Em carta a Suvórin de 30 de dezembro de 1888, Tchekhov fala sobre a peça e se dedica a este aspecto da vida de Ivánov: “Mas ele vive numa propriedade, na província. Lá os homens são bêbados ou jogadores, ou são do tipo do doutor... Todos eles permanecem alheios aos seus sentimentos e à sua transformação. Ele está sozinho. Os longos invernos, as longas noites, o jardim vazio, os aposentos vazios, um conde resmungão, uma mulher doente...”. TCHÉKHOV, Anton. Carta 33. In: TCHÉKHOV, Anton P. **Cartas a Suvórin** (1886-1891). Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 139.

²⁴³ TCHÉKHOV, 1998, p. 70.

Aqui, Tchekhov desenvolve um tipo de construção dramática que não é caracterizada pela presença de uma fábula intensa, recheada de conflitos e embates de vontade que justifiquem um repentino esfacelamento das ligações familiares ou o crescente sentimento de não pertencimento, pelo contrário: a peça como um todo parece apenas um mote para a apresentação de uma condição temporal, mais do que de um acontecimento. Apesar de Anna presenciar o beijo de Ivánov e Sacha na casa dos Liébedev, apesar da morte posterior de Anna por tuberculose e apesar do casamento falido de Ivánov com Sacha no último ato, não parecem ser esses os acontecimentos que justifiquem o esgarçamento das relações familiares e o sentimento de deslocamento de Ivánov na peça. Logo nas primeiras cenas já sabemos que o protagonista está imerso em uma temporalidade difusa, marca de um deslocamento que o torna alheio à aceleração do mundo prático:

BÓRKIN: Amanhã é dia de pagar os empregados.

IVÁNOV: Eu não tenho.

(...)

BÓRKIN: Não dá para conversar com um sujeito desses. Os homens vêm receber amanhã... no dia primeiro.

IVÁNOV: E o que você quer que eu faça? Se quiser pode me matar. Que mania de me interromper sempre que estou lendo ou escrevendo.

BÓRKIN: Os empregados têm que ser pagos ou não? Ah, não dá para falar com você. (Gesto de impaciência) Proprietários de terras... fazendeiros... Organização racional... que o diabo os carregue! (...) Tem a adega cheia, mas não tem o saca-rolha!

(...)²⁴⁴

A atitude indolente do proprietário sugere não só um afastamento completo das questões econômicas básicas para a manutenção da propriedade, mas também uma incapacidade de tomada de qualquer decisão. Este quadro se complica ao longo da peça, de modo que o próprio protagonista sabe que é sua inação que o conduz paulatinamente a situações insolúveis, a um esfacelamento completo do lar e de sua própria vida. A postura, como se sabe, é eco do próprio momento histórico que a Rússia atravessava: sujeitos pertencentes a essa nobreza decadente – em geral pessoas de posses, com boa formação e com um campo de valores consistente – deparavam-se com um conjunto de transformações sociais com as quais não sabiam lidar e às quais respondiam com um

²⁴⁴ TCHÉKHOV, 1998, p. 22-23.

idealismo vago. Para Tchékhov, esta postura idealista era típica de um sujeito que “assume um fardo que está acima de suas forças: incumbe-se logo da escola, do mujique, da economia racional, do *Mensageiro da Europa*²⁴⁵, faz discursos, escreve ao ministro, combate o mal, aplaude o bem (...)”²⁴⁶. E é o choque entre as expectativas projetadas por este tipo de indivíduo e as limitações da realidade que gerariam uma imediata frustração e paralisia.

Contudo, Tchékhov prefere não transformar seu Ivánov num produto direto do meio ou em um representante típico da linhagem de *homens supérfluos* inaugurada por Turguêniev²⁴⁷. Em carta a Aleksei Suvórin, o dramaturgo diria que Ivánov é representante de características mais gerais, que lhe pareciam tipicamente russas: a excitabilidade desmedida, o sentimento de culpa e o cansaço. Elas emergiriam dentro de um movimento que começa na juventude e se completa na maturidade dos sujeitos. Para ele, a excitabilidade desmedida da juventude logo daria lugar a um cansaço em relação à vida, mas que não se desenvolve de modo linear: “As pessoas cansadas não perdem a capacidade de se entusiasmar intensamente, mas por pouco tempo, e, além disso, após cada entusiasmo sobrevém uma apatia ainda maior”²⁴⁸. É de se acreditar que venha daí a disposição com que Tchékhov ironizou o melodrama ao longo de toda sua trajetória como dramaturgo, seja na paródia do melodrama enquanto gênero, seja na ironia aos clichês melodramáticos. Na verdade, pode-se dizer que todo seu projeto estético é uma crítica à própria sensibilidade melodramática, já que não só em suas peças, mas também em seus contos, o dramaturgo evita e satiriza esta disposição russa aos excessos de autoexpressão, às polarizações e ao apego ao sofrimento²⁴⁹, pois para ele esta disposição hiperbólica era parte de uma curva que necessariamente culminaria em cansaço e inação. Daí suas reservas a Dostoiévski, provavelmente o mais “melodramático” dos romancistas russos, pois não simpatizava com suas “dramatizações dos encontros humanos e suas intensas e excessivas representações da vida, que colocam conflitos essenciais no âmbito da realidade espiritual.”²⁵⁰

²⁴⁵ *O mensageiro da Europa* (*Вестник Европы*), revista mensal histórica, política e literária russa, de tendência burguesa liberal, foi publicada em São Petersburgo de 1866 a 1918.

²⁴⁶ TCHÉKHOV, 2002, p. 138.

²⁴⁷ Turguêniev consagrou o tempo em sua novela *Diário de um Homem Supérfluo*, de 1850.

²⁴⁸ TCHÉKHOV, op. cit., p. 140.

²⁴⁹ EVDOKÍMOVA, Svetlana. “Chekhov’s Anti-Melodramatic Imagination: Inoculation against the Diseases of the Contemporary Theater”. In: FINKE, Michael C.; SHERBININ, Julie de. **Chekhov the Immigrant: Translating a Cultural Icon**. Bloomington: Slavica Publishers, 2007, p. 209-210.

²⁵⁰ Ibidem, p. 210.

Em resposta, Tchékhev paulatinamente começava a ocupar suas peças com sujeitos em situações completamente diversas. Ao invés dos momentos de exceção, nos quais os impasses apresentados aos personagens põem à prova sua integralidade e os leva a agir de um modo decidido e hiperbólico, ele prefere os momentos em que justamente esta possibilidade de agir é posta à prova, em que a correspondência entre intenção e gesto, entre a palavra e a ação, não é mais possível de todo. Para ele, os momentos de exceção tipicamente melodramáticos e o modo melodramático de enquadramento da realidade ignoram que entre a existência ou a não existência de Deus há um enorme terreno, um grande meio termo que preenche boa parte da vida das pessoas – aquele lugar onde a lógica do “tudo ou nada” pode não funcionar. Desse modo, o que se tem na carta de Tchékhev a Suvórin é um passo além: se a inação de Ivánov tem a ver com uma superficialidade ou uma inaptidão de figuras aristocráticas decadentes diante dos novos tempos, ela também tem a ver com o fato de que a crise desses sujeitos é devida ao seu próprio sistema de ilusões, pois Ivánov “vê tudo em extremos e é incapaz de aceitar o meio termo”²⁵¹.

Nessa linha, a inação de Ivánov tem a ver com o fato de que o cotidiano lhe impõe uma outra forma de agir, mas ele se recusa a abandonar seu sistema de ilusões e a negociar com o presente imediato. O resultado é o incômodo com o próprio tempo presente, sensação que irrompe em praticamente todos os seus solilóquios. A casa se torna símbolo do seu presente e seu presente palco de inércia, cansaço, frustração e irritação. Insistentemente, ao longo de toda peça, ele o indica: “Isso me cansa, Doutor, me deixa doente. Ando irritado, irascível”²⁵² (Ivánov a Lvov no 1º ato), “Eu não tenho coragem de sair por aquela porta e você me fala da América (...) Quando eu vejo as pessoas em volta, eu me assusto”²⁵³ (Ivánov a Sacha no 2º ato), “Vivo cansado, sem fé e passo meus dias na ociosidade”²⁵⁴ (Ivánov a Lvov no 3º ato) e no 4º ato, um ano após a morte de Anna pela tuberculose, o presente continua esmagador e ele não tem forças sequer para se casar: “Por minha causa, o seu pai, para quem a vida era tão simples, não entende mais as pessoas. Aonde eu vou eu carrego comigo o tédio, o desânimo, a insatisfação. (...) (Ivánov a Sacha no 4º ato)”²⁵⁵.

²⁵¹ EVDOKÍMOVA, 2007, p. 211.

²⁵² TCHÉKHOV, 1998, p. 27.

²⁵³ Ibidem, p. 54.

²⁵⁴ Ibidem, p. 73.

²⁵⁵ Ibidem, p. 96-97.

Tal presente é angustiante porque deixa de ser palco da ação decidida, da decisão resoluta. Nele irrompe o passado, como um fantasma que assombra à luz do dia. Sempre que pressionado a tomar uma decisão diante das contas a pagar, da mulher a ajudar e do casamento a contrair, Ivánov reage com um desabafo a respeito de um passado brilhante em contraponto ao seu presente vazio. No 1º ato, quando Lvov lhe pede que seja compreensivo com a esposa doente e fique mais tempo em casa, ele responde:

IVÁNOV: (...) Quando me casei estava loucamente apaixonado. Jurei amor eterno à minha mulher... isso foi há cinco anos, ela ainda me ama, enquanto que eu (Levanta os braços.) Agora você me diz que ela vai morrer logo e eu não sinto nem amor nem pena, só um vazio, um cansaço. Pode parecer monstruoso, mas nem eu mesmo sei o que está acontecendo com minha alma (Saem pelo jardim)²⁵⁶.

No 2º ato, Sacha tenta manifestar seu desejo de ficar com ele e insinua que Ivánov deveria encontrar uma pessoa que o amasse de verdade. No entanto, ele está imerso em sua temporalidade que não vê nada além de sua incapacidade presente. Sabe que mesmo um novo casamento não significaria uma nova vida. O passado emerge e lhe faz sentir-se culpado:

IVÁNOV: Como eu ia dizendo, Sacha, antigamente eu trabalhava muito, pensava muito e nunca ficava cansado. Agora eu não faço nada, não penso em nada e estou exausto, de corpo e alma. Dia e noite me dói a consciência e me sinto profundamente culpado... Mas não chego a compreender por quê (...) Minha casa ficou insuportável e viver para mim é uma tortura. Francamente, Sacha, eu não aguento nem a companhia da minha mulher que me ama.²⁵⁷

No 3º ato, quando Liébedev vem cobrar a dívida que Ivánov tem com sua esposa, ele diz não ter dinheiro e é resistente inclusive à doação que o amigo lhe faz. Liébedev não entende o porquê de tal principismo, de tal irritação, de tal abatimento. Ivánov desabafa:

²⁵⁶ TCHÉKHOV, 1998, p. 28.

²⁵⁷ Ibidem, p. 53-54.

IVÁNOV: Nem eu mesmo compreendo. Eu acho que... não... (Pausa) (...) eu acho que também estou arrebatado. O colégio, a universidade, a fazenda, as escolas, os projetos... Eu acreditava em coisas diferentes. Meu casamento também foi diferente. Me entusiasmava, me arriscava, jogava dinheiro pela janela, como você sabe. Fui feliz e infeliz como ninguém na região. Esses são os sacos de trigo que coloquei nas minhas costas e a espinha quebrou. (...) Como se explica esse cansaço? (...) ²⁵⁸

No último ato, todos o pressionam para que não deixe sua futura nova esposa no altar. Liébedev está angustiado e diz não entender nada. Ivánov o interpela:

IVÁNOV: Escute, pobre diabo... Eu não vou tentar explicar se sou crápula ou honesto, saudável ou louco. Não vai entrar na sua cabeça. Eu era um jovem inflamado, sincero e inteligente... Amava, odiava e acreditava em coisas diferentes dos outros. Trabalhei e esperei por dez anos, lutei contra moinhos de vento, bati a cabeça na parede, sem medir forças, sem pensar, sem conhecer a vida, carreguei um fardo muito pesado sobre as minhas costas que vergaram. (...) E agora, a vida, que eu desafiei, se vinga. E me sinto arrasado. Aos trinta anos já era velho, já usava chinelos, cansado, moído, quebrado, sem fé, sem amor, sem objetivo e sem saber quem eu sou, porque vivo o que quero. (...) Estou perdido para sempre! Você tem à sua frente um homem de 35 anos que já está esgotado, desiludido, massacrado pela mediocridade de suas ações, que morre de vergonha e ri da própria fraqueza. (...) ²⁵⁹

Diferentemente das peças de Ibsen, em que o passado em conjunto, e não um acontecimento particular, torna-se o grande tema de suas peças, em *Ivánov* o passado irrompe na forma de antigos desejos e ideias que assombram o presente e mostram a anemia da vida atual. Não se trata de um balanço do que foi feito, de uma experiência mal resolvida a se passar a limpo, mas de uma disposição analítica em relação ao presente. O presente é fonte de angústia, gera uma sensação de não pertencimento e produz um distanciamento a partir do qual o sujeito analisa insistentemente o seu aqui e agora. Em algum momento sua vida tornou-se algo de desgostoso, vazio, mas os instrumentos para compreender esta mudança mostram-se insuficientes - daí a angústia de Ivánov: “Eu não entendo mais nada (...), mais nada!” ²⁶⁰.

²⁵⁸ TCHÉKHOV, 1998, p. 72-73.

²⁵⁹ Ibidem, p. 100-101.

²⁶⁰ Ibidem, p. 59.

Por isso, não se pode reduzir a causa do vazio existencial de Ivánov à temporalidade repetitiva da vida de província, como se sua mediocridade e circularidade fossem força determinante inescapável. A repetitividade vazia é apenas o ponto de partida e o catalizador de uma experiência rotinizada que ele só fez alimentar. Por isso, o passado, como um espelho invertido²⁶¹, volta para revelar o sentido que seu presente assumiu. De algum modo, seria possível ser diferente.

Outro ponto de partida e catalizador de tal condição é o esfacelamento do lar e da família. Para onde olhe, Ivánov não vê ponto de apoio. A casa se tornou um espaço sufocante, onde ninguém é capaz de compreendê-lo. Não à toa, Anna acredita que Ivánov não a ama por amar a Sacha; Lvón suspeita que toda a inércia de Ivánov seja simulacro de seu mau-caratismo e individualismo; Liébedev acredita que a confusão de Ivánov seja derivação de um hamletismo de época, de um excesso de reflexão que o conduziu a um beco sem saída. Cada um reduzindo-o a suas próprias perspectivas, enclausurando-o numa imagem unidimensional da qual apenas o espectador, a partir de um outro ângulo, pode retirá-lo.

O que se sabe é que a casa de Ivánov já não é o espaço edificante e de temporalidade heroica que se verificou no drama de fins do século XVIII. Naquele momento, a tragédia e a comédia europeias passaram por um paulatino aburguesamento das situações, tempos e espaços trazidos para a cena. Formas modificadas ou oriundas desse processo, como o drama burguês (em suas formas lacrimosas e trágicas), o melodrama ou mesmo o *vaudeville*, estabeleceriam a casa burguesa cronotopo privilegiado para o entendimento das relações humanas. Não necessariamente mudam-se os tipos sociais (há, por exemplo, figuras aristocráticas nesses dramas), mas a perspectiva é de outra qualidade: muito mais privada e sentimental. Desse modo, a tragédia de uma rainha que perde seu filho é capturada não mais como questão política e de Estado, mas como drama privado: antes de ser um sujeito político que perde um filho para as disputas de poder, ela é uma mãe desafortunada²⁶². Assim, a camponesa de *A Tempestade*, de Ostróvski, ou o negociante de *Um Destino Amargo*, de Píssemski, personagens de duas variantes russas da *tragédia doméstica*, têm seus dramas privados

²⁶¹ A imagem do espelho é utilizada pelo próprio Ivánov: “Não, eu não vou me lamentar mais! Ridículo? É, eu me acho ridículo mesmo. E se fosse possível, me ridicularizaria mil vezes mais para fazer todo mundo rir de mim. Enquanto eu me via no espelho, uma coisa estalava na minha consciência. Eu ri de mim mesmo e quase enlouqueci de vergonha. (Ri.) Melancolia!... Grande angústia! Só me falta escrever versos. (...)”. Idem, p. 96.

²⁶² SZONDI, 2004, p. 109-110.

revelados e erguidos à condição de dor universal: na privacidade do lar as dores de todos – pobres, ricos, aristocratas, burgueses ou camponeses – são iguais²⁶³.

Antes, as tragédias em torno das famílias feudais eram repletas de *coups de théâtre*, pois ali o “humor suscetível dos príncipes” e a “inconstância das coalizões” mostravam um mundo em que interessavam menos os sentimentos e os laços familiares, e mais a caça pelo poder, o favor e a sorte. A questão pessoal tornava-se inevitavelmente pública²⁶⁴. No entanto, no século XVIII, o cronotopo por excelência do burguês, agora desejoso de ver representadas em cena questões afins ao seu universo, é a casa de família patriarcal – redução da própria sociabilidade à noção de bem privado. Ali, “a pequena família burguesa do século XVIII (...) estava unida na certeza de que cada um quer o bem ao outro, *homo homini agnus*”^{265,266}, de que aquele seria o lugar da felicidade possível. No *Pai de Família*, de Diderot, o motivo das primeiras cenas da peça está todo em torno da preocupação do pai com o filho que se ausenta por longas horas à noite²⁶⁷. Apresenta-se um quadro, *um tableau*, em que a família corre perigo, pois há risco de sua desintegração ou contaminação do grupo. A noção de felicidade e a própria vida são privatizadas, ou seja, só o que se estabelece a partir da ótica da casa tem relevância. O externo é sempre um intruso.

A família patriarcal e o lar burguês são nesse momento realidade do drama. No caso russo, no início do século XIX, “a nobreza, a aristocracia, os proprietários de província, a recém-formada *intelligentsia* e a crescente classe média, bem como os burocratas liberais”²⁶⁸ começarão a afluir para os teatros russos em busca de outro tipo de entretenimento que não a ópera e o balé. Isso justamente no momento da história

²⁶³ Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos ‘aspectos humanos universais’ a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quando nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido.” CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In: SZONDI, 2004, p. 13.

²⁶⁴ É de se esperar, portanto, que na ausência de um filho o rei não sofra por saber que ele de algum modo esteja doente ou corra perigo diante das intempéries do mundo, mas sim por saber que ele pode ter sido capturado por inimigo ou aderido ao projeto adversário.

²⁶⁵ A expressão significa “o homem é o cordeiro do homem” e é comumente utilizada em oposição à expressão também latina *homo homini lupus*, que significa “o homem é o lobo do homem”.

²⁶⁶ Aqui Peter Szondi tem em mente sobretudo o drama burguês de Diderot, em especial sua peça O pai de família (*Le père de famille*). As indicações de cena do primeiro ato indicam a preferência por este cronotopo: “O teatro representa uma sala de estar, decorada de tapeçarias, espelhos, quadros, pêndulas etc. É a sala do pai de família. – A noite está bem avançada. É entre cinco e seis horas da manhã.” DIDEROT, Denis. *Le père de famille*, p. 298 apud SZONDI, op. cit., p. 113.

²⁶⁷ Ibidem, p. 120.

²⁶⁸ SLONIM, Marc. *Russian Theater – from the Empire to the Soviets*. Cleveland: The World Publishing Company, 1961, p. 39.

européia em que este tipo de enquadramento espaço-temporal já amadureceu no drama e tornava-se modelo, condição natural para realização de um bom drama (não à toa a *peça benfeita* o teria como cronotopo preferido, justamente porque ali os conflitos poderiam ser condensados e mesmo os deslocamentos espaço-temporais seriam menores).

Tal enquadramento inevitavelmente projetava uma determinada visão dos sujeitos na modernidade. O indivíduo ali se construía como sendo aquele capaz de conformar seu universo de valores, comprovar sua integridade e demonstrar sua capacidade de ação no mundo por meio do gesto decidido. A sua casa seria a esfera que lhe projetaria na esfera pública; já a praça pública, lugar das grandes questões da cidade e dos gestos coletivos, revela-se um espaço alheio, o qual só interessa se de algum modo se cruzar com os elementos do mundo privado. Bakhtin assim analisaria o significado e o horizonte abertos pelo cronotopo do *salão/sala de visitas* da casa burguesa no romance europeu:

Naturalmente, este lugar não apareceu pela primeira vez em seus romances [os de Balzac e Stendhal], mas foi aí que ele adquiriu a plenitude de seu significado como ponto de interseção das séries espaciais e temporais do romance. Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro “na estrada” ou no “mundo estrangeiro”), criam-se os nós das intrigas (...)

Mas o principal nisto tudo é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova; a associação da intriga pessoal e íntima com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo da alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes. (...) ²⁶⁹

Essa privatização da perspectiva no domínio do lar – e a imagem da “alcova” ilumina o aspecto de “fofoca banal”, de conversa restrita, acessível a poucos – filtra ou reduz o tempo histórico (o da vida pública) ao tempo do cotidiano doméstico. O sentido de tal movimento, ou seja, a função educativa do drama aburguesado, é a de que em algum momento tais universos se comuniquem, de modo que a moral oriunda das desventuras vividas no seio da família se projete depois na sociedade.

Como vimos, tal perspectiva depende essencialmente de uma aposta no diálogo, pois é o intercâmbio dialogado das subjetividades que permitirá a superação das crises

²⁶⁹ BAKHTIN, 2010, p. 352-353.

instaladas no seio do lar. Estas subjetividades estão ali, frente a frente. Há transparência no que é dito, e o que não é dito – seja por timidez ou vilania – se converterá em gesto prático e moverá a máquina dramática adiante. Nesse universo, a vontade livre e autoconsciente do indivíduo é o que o leva à ação. Desse modo, no cronotopo da casa burguesa ou aburguesada, o passado já está resolvido e não faz sentido divagar sobre o futuro. Se o passado emerge, é apenas como lembrança breve ou mote para uma discussão viva de detalhes do presente. Se se fala sobre o futuro (imediato), é apenas para que algo seja feito agora para alcançá-lo. A própria reflexão sobre o tempo e sua passagem não faz sentido porque o presente está ali, dado, como matéria fresca a ser trabalhada. Essa temporalidade absoluta (em que presente dramático dilui-se no tempo da presença da cena/representação) torna-se, portanto, palco da experiência daqueles que não têm dúvidas de que pelo seu gesto no aqui e no agora é possível resolver as crises – seja vencendo o adversário que impede um casamento, seja revelando um segredo escondido de um vilão infiltrado no seio da família, seja acabando com a própria vida pelo peso da culpa da traição.

Ocorre que, para Tchékhov, o lar não é mais o *locus* da felicidade possível. Se antes o indivíduo tinha ali seu campo de ação primeiro, seu polo de apoio moral e seu impulso formativo para a vida pública, agora a casa é fonte de desenganos e de conflitos permanentes. Não se trata mais de uma crise pontual, de um adversário que as eventualidades da vida plantaram e que pode, com o gesto íntegro dos sujeitos, ser varrido. A casa se torna símbolo de uma desarmonia vital e contínua, a qual, por sua vez, gera uma percepção aguda da desintegração do presente:

Imagine um homem solitário e mostre seu nervosismo apenas na medida em que sugerir o texto. Não interprete este nervosismo como um traço individual. Lembre-se de que hoje em dia praticamente todo homem culto, até o mais saudável, não experimenta em lugar algum uma irritação tão intensa quanto em casa, no seio de sua família, porque a desarmonia entre o passado e o presente é sentida primeiramente na família. É uma irritação crônica, sem *pathos*, sem ataques convulsivos, que as próprias visitas não notam, cujo peso recai principalmente nas pessoas mais próximas – mãe, esposa – irritação, por assim dizer, familiar, íntima.²⁷⁰

²⁷⁰ No original: “Дайте одинокого человека, нервность покажите постольку, поскольку она указана самим текстом. Не трактуйте эту нервность как частное явление; вспомните, что в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей родной семье, ибо разлад между настоящим и прошлым

Nesta carta do início de outubro de 1899, a única de Tchékhov dirigida a Meyerhold até hoje preservada, o dramaturgo orienta o então jovem ator a como conceber a personagem Johannes, da peça *Pessoas Solitárias* (*Einsame Menschen*), de Gerard Hauptmann. A caracterização inevitavelmente nos leva às peças já escritas pelo dramaturgo até então, e mesmo à peça *As Três Irmãs*, a qual muito provavelmente ele já se dedicava nesse período. Desde *Platónov*, a família não tem mais condições de oferecer as respostas para as angústias vividas pelos personagens. Não à toa, Platónov gasta praticamente todo o seu tempo fora de casa ou na propriedade de Anna. Sua esposa, mesmo sendo uma pessoa pura e completamente entregue a ele, torna-se fonte de irritação. Constantemente somos atravessados pelo passado que deságua sem desembaraço nos lamentos de Platónov: “Eu via a mim mesmo como um futuro ministro de Relações Especiais ou um Cristóvão Colombo. Agora sou um professor de escola, Sofia Iegórovna, e isso é tudo”²⁷¹.

Em *Ivánov*, como vimos, essa “desarmonia entre o passado e o presente” irrompe na forma de desabafos abertos e o íntimo se expõe em toda sua incerteza e confusão. O protagonista sofre duplamente, por ser consciente de que o presente, em comparação aos anseios do passado, é angustiosamente inferior. E é ali, na casa, próximo de parentes e amigos próximos, que esse descompasso se explicita. A esposa, que mediu com a régua do cotidiano doméstico e tedioso da província o esvaziamento da vida do esposo, é uma espécie de espelho que lhe expõe a dor da desarmonia temporal. Logo no 1º ato ela diz ao médico Lvov o que pensa sobre Ivánov:

ANNA: (...) Doutor, lamento que o senhor não o tenha conhecido há uns dois ou três anos atrás. Agora ele anda melancólico, calado e não faz nada. Mas antigamente... ah! Ele era encantador, me apaixonei à primeira vista. (Ri) Olhei para ele e caí na armadilha! Ele me disse: vamos. Eu larguei tudo, sabe, como se cortam folhas mortas e o segui. (Pausa.) Mas agora não é mais a mesma coisa. (...) ²⁷²

чувствуется прежде всего в семье. Раздражение хроническое, без пафоса, без судорожных выходов, то самое раздражение, которого не замечают гости и которое всей тяжестью ложится прежде всего на самых близких людей — мать, жену, — раздражение, так сказать, семейное, интимное.” ТЧЕХОВ, 1980, v.8, p. 274—275.

²⁷¹ No original: “(...) я в себе будущего министра каких-то особенных дел и Христофора Колумба. Я школьный учитель, Софья Егоровна, только всего.” ТЧЕХОВ, v. 11, 1976, p. 33.

²⁷² ТЧЕХОВ, 1998, p. 36.

Ao longo de toda a peça irrompem esses momentos de balanço, em que o presente de Ivánov é posto em análise sob a comparação com o passado. Todos se empenham de algum modo a tentar compreender o protagonista, pois ele funciona como um epicentro cuja temporalidade condiciona a dos demais. Os demais personagens ainda insistem na ideia de que é preciso fazer algo: Anna, mesmo à beira da morte, insiste no amor do marido e anda pela casa, passa as noites em claro e vai até a propriedade dos Liébedev à sua procura; o médico Lvóv insiste nas situações de conflito, expondo com a transparência dos que são convictos de suas ideias o que pensa sobre Ivánov e enfrentando-o sempre que possível²⁷³; Sacha protesta contra a futilidade e o provincianismo dos demais e até o último ato entrega-se por completo à ideia do casamento com Ivánov; seu pai Liébedev está sempre à procura do protagonista, oferece-lhe dinheiro para que quite as dívidas, insiste para que ele mude sua postura e case com sua filha... Ao mesmo tempo em que a temporalidade da vida tediosa de província é sua condição de saída – jogam cartas, falam sobre o tempo, fofocam e envolvem-se em conversas repetitivas – todos ainda apostam em no agora, como se o presente ainda fosse palco de possibilidades a se explorar; movem-se em busca de algo e povoam seu cotidiano com algum propósito.

No entanto, é Ivánov que, como um ímã, reduz todos à sua própria temporalidade, definindo o sentido do movimento dramático de toda a peça: ele catalisa a vida rotineira dos demais, esvaziando seus projetos mínimos de ação e projetando sobre eles seu vazio existencial. No último ato, um ano após a morte da antiga esposa, ele já conseguiu se tornar sinônimo da ininteligibilidade da vida de província e reduzir o horizonte de expectativas de todos. Antes alimentavam sobre ele alguma esperança, mas agora é impossível compreendê-lo: “Eu acho que não o compreendo e nunca vou compreender”, diz Sacha ao pai no último ato, o qual, por sua vez, também foi tragado pela incompreensão: “Eu não entendo nada. Ou fiquei idiota depois de velho, ou vocês são inteligentes demais para mim. Vocês podem me destruir se quiserem, eu não entendo nada”²⁷⁴. E neste mesmo ato Ivánov demonstra a consciência do seu poder absorvente. Sabe-se o pivô de uma trama na qual, ao invés de mover a ação adiante, livrar o lar da instabilidade e superar a crise episódica, converte-se em um anti-herói.

²⁷³ Liébedev inclusive chega a intimá-lo para um duelo.

²⁷⁴ TCHÉKHOV, 1999, p. 91-92.

Ao invés da figura heroica, da palavra que corresponda à ação e da confiança no próprio tempo, espalha seu revés, ou seja, é um anti-modelo, cuja palavra obtusa, acompanhada da inação, revela um tempo presente vazio povoado pelas idealizações do passado. Assim desabafa com Sacha em seus momentos finais: “Desde que ficamos noivos, você parou de rir e envelheceu cinco anos. Por minha causa, o seu pai, para quem a vida era tão simples, não entende mais as pessoas. Aonde eu vou carrego comigo o tédio, o desânimo e a insatisfação!”²⁷⁵

Para Sórin, em *A Gaivota*, o movimento é diverso. Ele é o proprietário da casa onde transcorre toda a peça. Todo verão o espaço é agitado pela visita da irmã Irina Nikoláievna Arkádina; há vizinhos, empregados e convidados, mas ele não suporta a vida naquele lugar: dorme em excesso, o ar é sufocante e gostaria “mesmo que fosse só por algumas horas, de acordar dessa vida de réptil”²⁷⁶. Diferentemente de Ivánov, para ele a desarmonia entre o passado e o presente é uma ilusão, pois não há passado positivo a recuperar. E quando passado e presente são indistintos, a consciência de que o tempo passa é mais aguda, pois há a urgência em tentar se salvar dessa marcha inapelável. No entanto, não há ponto de apoio. Ao seu redor, naquela espécie de família estendida onde vizinhos e conhecidos partilham do espaço²⁷⁷, há agitação, todos conversam, mas ninguém se compreende:

MEDVEDENKO: Piotr Nikoláievitch devia largar o fumo.

SORIN: Tolice.

DORN: Não, não é tolice. O vinho e o tabaco destroem a personalidade. Após um charuto ou um copinho de vodca, o senhor já não é mais Piotr Nikoláievitch, e sim Piotr Nikoláievitch e mais alguém; o seu ego se dissolve e o senhor já se refere a si mesmo na terceira pessoa.

SORIN: (rindo) Para o senhor é fácil falar. O senhor teve uma vida intensa, mas e eu? Trabalhei no tribunal vinte e oito anos, mas ainda não vivi, nada experimentei e é compreensível que queira viver muito ainda, afinal de contas. O senhor é um homem saciado e não se importa mais, por isso é propenso a

²⁷⁵ TCHÉKHOV, 1999, p. 96-97.

²⁷⁶ TCHÉKHOV, 2007, p. 41.

²⁷⁷ Jean-Pierre Sarrazac fala sobre os diferentes tipos de “casa” que aparecem na dramaturgia de Tchekhov: “uma fechada e estritamente conjugal ou familiar (a pequena casa de Platónov, a de Ivánov, a de Nina, onde ela sofre sob o jugo de seu pai e da madrasta, o apartamento sórdido de Verchínin etc); outra aberta, onde reina uma aparente convivialidade, como na casa dos Voinítskii, dos Liébedev, dos Prózorov ou na casa cercada pelo famoso “cerejal”. Mas a diferença é essencialmente subjetiva (...)”. SARRAZAC, 2013, P. 29.

filosofar, mas eu quero viver, por isso bebo vinho depois do almoço, por isso fumo charuto e pronto. Isso e mais nada.

DORN: É preciso encarar a vida com seriedade, mas tratar-se aos sessenta anos e se lamuriar de que a juventude pouco gozo lhe proporcionou, isso – perdoe-me – é leviandade.²⁷⁸

No último ato, dois anos após este diálogo com o médico Dorn e o mestre-escola Medvedendo, Sorin já está completamente debilitado na cadeira de rodas e a urgência de vida confrontada com a solidão povoada converte-se em um estado irritadiço:

SORIN: Quero sugerir a Kostia um tema para um romance. O título seria: “O homem que quis”, L’homme qui a voulu. Quando jovem, quis ser literato – mas não fui; quis manejar bem a língua – e falava abominavelmente (ironizando a si mesmo): “... de maneiras que...” ou “... como ia mesmo dizendo...”, a relação não teria fim, e olhe que já estou suando frio; quis me casar – e não me casei; sempre quis viver na cidade – e termino a vida no campo e acabou-se.

DORN: Quis ser conselheiro de Estado – e fui.

SORIN: (rindo) Isso eu não ambicionava. Aconteceu por si.

DORN: Estar descontente com a vida aos sessenta e dois anos de idade – convenhamos, é deselegante.

SORIN: Que cabeça dura, a sua! Entenda, de uma vez, eu quero viver!²⁷⁹

Aqui, como se vê, quebra-se a unidade de tempo baseada em um presente absoluto. O personagem se objetifica e põe sua experiência no aqui e no agora em perspectiva, sugerindo um metadrama no qual seu drama vivido é sujeitado a uma anterioridade, a uma experiência passada que foge do arco do drama em cena. Descontrói-se aquilo que Peter Szondi chamou de “caráter primário” do drama, deslocando o espectador desse presente (identificado com a presença) para um drama outro, anterior àquele acontecimento dramático que ele tem diante de si²⁸⁰.

Assim, se na peça neoclássica e na *peça benfeita* o drama vivido se reduziria a uma cadeira causal de acontecimentos, aqui a própria ideia de que os acontecimentos se sucedem e de que o *tempo passa* torna-se problema, pois a consciência da passagem do tempo iguala-se à consciência de uma vida não vivida. E, se na perspectiva dos personagens tal diagnóstico traz a urgência de se fazer algo para reverter esta condição,

²⁷⁸ TCHÉKHOV, 2007, P. 28.

²⁷⁹ Ibidem, p. 54.

²⁸⁰ Ver: SZONDI, 2001; SARRAZAC, 2017, p. 15.

isso não significa que eles consigam sair do emaranhado que os prende a esta forma de estar no mundo. Desse modo, o futuro, também perspectivado, não dá sinais de mudança. Polina Andréievna, esposa de Chamráiev, o administrador de Sorin, partilha da mesma angústia. Ela diz a Dorn: “(...) O tempo passa, já não somos jovens, se ao menos no fim da vida não tivéssemos de nos esconder, de mentir... (Pausa)”, ao que Dorn responde: “Estou com cinquenta e cinco anos, é tarde para mudar de vida”²⁸¹. E diferentemente de *Ivánov*, em que os personagens ainda insistem na possibilidade da ação, levando até o fim seu gesto decido, aqui desde o 1º ato seus sonhos vão sendo desmantelados, de modo que no ato final o que resta é uma temporalidade morta em suas diferentes variantes: seja na repetição de símbolos que revivem o sonho não realizado (Nina), seja na repetição das velhas formas do teatro e dos velhos jogos de ego (Arkádina), seja no prosseguimento de um casamento vazio e de um cotidiano doméstico insuportável (Macha), seja na sua execução literal na forma do suicídio (Trepliov).

A temporalidade repetitiva e vazia que, para Freud, flerta com a morte²⁸², é também aquela que se impõe sobre a casa de província de Sônia e Ivan Petrovitch Voinistkii (Vânia) em *Tio Vânia*. Alguns personagens antes alimentavam o cotidiano de trabalho pela crença de que se vivia em nome de uma causa. Para Astrov, a de que era preciso atender aos pacientes onde quer que estivessem; Para Sônia e Vânia, a de que era preciso pagar a dívida da família, manter a fazenda e o bem-estar do professor Aleksandr Vladimirovitch Serebriakov. O trabalho funcionava então como placebo para uma existência cujo sentido parecia estar fora dali. Não à toa, no 4º ato, sabemos que o dormitório de Vânia já é, há muito tempo, o escritório de trabalho da fazenda. A indicação cenográfica de Tchékhov é a de que intimidade e trabalho se misturam, ou de que o primeiro se anula no último.²⁸³ Assim, os personagens se entregavam, não sem desprezo, ao que o médico Astrov chamaria de insuportável “vidinha russa burguesa e provinciana”²⁸⁴, na qual se envelhece sem ambições e o futuro está embotado pela inevitabilidade do destino. Ou seja, em nome de pequenas compensações e do apego ao que resta de seus princípios, contentam-se com um presente apenas suportável: “meu

²⁸¹ TCHÉKHOV, 2007, p. 30.

²⁸² FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2016, p. 91-94.

²⁸³ TCHÉKHOV, op. cit., p. 113.

²⁸⁴ Ibidem, p. 91.

tempo passou, agora é tarde... Envelheci, trabalhei demais, tornei-me superficial, meus sentimentos se embotaram, e certamente não conseguiria estabelecer uma relação íntima com ninguém. Não amo mais... e nem vou me apaixonar por mais ninguém.”²⁸⁵, diz Astrov no 2º ato.

No entanto, em *Tio Vânia* somos expostos justamente ao momento em que o frágil sistema de ilusões se quebra e as pequenas compensações do cotidiano perdem seu sentido. A família vira símbolo de isolamento, de infelicidade: “E agora, de repente, me encontro nesta cripta (...). Eu quero viver, gosto do sucesso, da fama, do burburinho da vida... E aqui vivo como no exílio. A todo momento sentir saudade do passado, observar o sucesso de outros, temer a morte... Não aguento!”, diz o professor Serebriákov. No 3º ato, sua sensação continua: “Não gosto desta casa. Parece um labirinto. Vinte e seis quartos enormes, e nunca se encontra ninguém.”²⁸⁶ No 2º ato, a esposa do professor também tem a sensação de que a casa não é nada além de pessoas fora de sintonia e em permanente estado irritadiço. Ela diz a Vânia: “Sua mãe odeia a tudo e todos (...); o professor está irritado (...); Sônia está zangada com o pai, comigo, e há duas semanas não me dirige a palavra; o senhor odeia meu marido (...); eu estou irritada e hoje desatei a chorar umas vinte vezes... É uma casa desafortunada”²⁸⁷.

Mas é enganosa a ideia de que é somente quando Serebriákov revela seu desejo de vender a propriedade – no 3º ato – que o mundo de Vânia e Sônia desaba. Desde o início da peça sabemos que Vânia encontra-se em um estado irritadiço, pois há semanas o professor aposentado e sua jovem esposa estão morando na casa, trazendo consigo o ritmo ocioso daqueles que vivem na cidade e não trabalham pesado. Ali, reduzido à mediocridade da vida de província, o outrora célebre professor, pelo qual todos trabalharam a vida toda, revela-se: “Eu e Sonia esprememos desta fazenda até a última gota, tudo o que ela podia oferecer (...). Eu me orgulhava dele com sua ciência, vivia só para ele, respirava para ele! (...) E agora, meu Deus! Agora que se aposentou, fica visível em que se resume toda a sua vida: não restará dele uma única página sequer, é totalmente desconhecido – um ninguém!”²⁸⁸, diz Vânia no 2º ato. Por isso, desde o início da peça somos levados inevitavelmente a um fluxo que se iniciou antes da abertura das cortinas, pois é este passado que dá sentido à rendição de Vânia: nos

²⁸⁵ TCHÉKHOV, 2007, p. 92.

²⁸⁶ Ibidem, p. 105.

²⁸⁷ Ibidem, p. 86.

²⁸⁸ Ibidem, p. 88.

últimos dias entregou-se à ociosidade, sua rotina está desorganizada, ele bebe e se recusa ao antigo trabalho regado em nome do professor. De quebra, corre o tempo todo atrás de Ielena Adréievna, como que em uma última aposta de resgate dos desejos do passado (“Quando não se vive de verdade, vive-se de ilusão”, diz Vânia²⁸⁹). No entanto, sem o suporte mistificador do labor, resta-lhe a percepção aguda de que o presente é vazio e que o passado é, na verdade, um somatório de possibilidades desperdiçadas. Nem agir faz mais sentido:

VOINITSKII: (...) Estou com quarenta e sete anos. Até o ano passado me esforcei para turvar deliberadamente os meus olhos com sua escolástica, para não enxergar a verdadeira vida – e pensava agir certo. Mas agora, se a senhora soubesse! Passo as noites em claro, de desgosto e de raiva, por ter desperdiçado o tempo de modo tão estúpido, quando podia ter tido tudo o que agora a velhice me nega!

SONIA: Tio Vânia, é enfadonho isso!

MARIA VASILIEVNA: (ao filho) Como se você quisesse acusar suas convicções anteriores... Mas a culpa não é delas, é sua. Você esquece que as convicções por si só não passam de letra morta... É preciso agir!

VOINITSKII: Agir?! Nem todos são capazes de se converter em um *perpetuum mobile* da escrita, como ser Herr Professor.²⁹⁰

A própria ideia de ação que Marina Vasilevna reivindica não faz sentido dentro do drama tchekhoviano, porque o que interessa ao dramaturgo não é o acontecimento em cena, a ação tradicional que reverterá um infortúnio e reporá a ordem. Em outras palavras, não interessa apenas o drama vivido naquele momento pelo personagem, mas também a observação crítica de todo o percurso que se iniciou antes dali e que se estenderá a partir dali. Desse modo, aquele presente absoluto, que instalava um mundo, uma moral ou uma verdade a partir de uma fábula com “ordem”, “extensão” e “completude”²⁹¹, torna-se secundário. Jean-Pierre Sarrazac é ainda mais contundente ao

²⁸⁹ TCHÉKHOV, 2007, p. 90.

²⁹⁰ Ibidem, p. 76.

²⁹¹ As expressões são de Aristóteles e referem-se à discussão na *Poética* sobre a composição do enredo trágico (capítulos 7 e 10) para atingir o efeito desejado. Para isso, o filósofo procede a uma comparação da tragédia com um ser vivente: “Assim como os seres viventes e as coisas precisam ter um tamanho adequado, para que permitam à visão abarcá-los por inteiro, assim também as fábulas precisam ter uma extensão que a memória possa apreender por inteiro (...). Numa definição simples, a duração apropriada de uma tragédia é aquela que permite que nas ações – sucedidas com coerência e de acordo com a necessidade – se passe do infortúnio à felicidade ou da felicidade ao infortúnio”. ARISTÓTELES, 1999, p. 46.

dizer que, para muitas peças do *novo drama* europeu de fins do século XIX, “tudo já está consumado quando a peça começa”, de modo que o que se tem em cena é “um jogo com o passado, o retorno, forçosamente crítico, sobre um drama primário”.²⁹²

Por isso, a vinda do professor, o “poder maléfico”²⁹³, é apenas o catalisador, a explicitação de uma desarmonia que já existia, mas que agora, posta à prova da convivência diária, expõe a grave crise do interior doméstico. Sabendo que seu destino não tem prioridade diante da urgência de se vender a propriedade, Vânia revisita todo seu passado, transformando seu discurso num agonizante lamento pelo tempo perdido: “Eu não vivi, não vivi! Por sua culpa perdi, desperdicei os melhores anos da minha vida”, diz Vânia ao professor no 3º ato. A partir desse momento, quebrado o sistema de ilusões e explicitada a crise do lar, revela-se, como diria Tchêkhov, não uma “desarmonia entre o presente e o passado”, mas uma desarmonia entre o presente e as potencialidades do passado. A partir daí, Vânia procederá a uma busca angustiada pelo sentido da vida, como o Ivánov e, mais tarde, como os personagens de *As Três Irmãs*. Busca que é, na verdade, um questionamento sobre o próprio sentido do tempo, ao qual não se pode conhecer de todo: “Estou com quarenta e sete anos; se, digamos, chegar até os sessenta, ainda me restam treze. De que modo vou viver esses treze anos? (...) Diga-me, como começar... com que começar?”²⁹⁴.

Na incapacidade de encontrar as respostas, Vânia e Sônia se rendem mais uma vez ao velho sistema de ilusões, o único com o qual souberam lidar toda a vida: a crença no trabalho – mas não mais o trabalho carregado de alguma causa ou apego imediato. Daí Sônia dizer a um só tempo mecânica, cômica e tragicamente no último ato: “Viveremos, tio Vânia”, “Trabalharemos sem descanso”, “Descansaremos”, “Tenho fé nisso”²⁹⁵. A fé com que insiste nessas palavras, ao mesmo tempo em que retoma com o tio o trabalho mecânico de contabilidade da fazenda, vem na mesma intensidade da consciência de um presente e de um futuro vazios. Agora está claro para eles que não adianta fugir da capital ou abandonar a província, pois lá ou aqui não estarão livres de uma temporalidade morta, que o próprio professor demonstrou ser feita de ócio e falta de propósito. Não adianta o tiro do revólver, pois a eliminação do oponente não mais

²⁹² SARRAZAC, 2017, p. 16.

²⁹³ A expressão é de Jean-Pierre Sarrazac. Ver: SARRAZAC, 2013, p. 28.

²⁹⁴ TCHÉKHOV, 2007, p. 116.

²⁹⁵ Ibidem, p. 123.

restabelecerá o tempo perdido. Não há gesto heroico, não há lugar possível nem tempo reversível: a vida é drama.

2.3. O movimento interior

Desde *Platónov*, passando por *Ivánov* até *Tio Vânia* lidamos com a constante sensação de desalojo dos personagens tchekhovianos. A sociedade russa vive por transformações que põem em xeque os velhos pilares da sociedade feudal e as crenças da *intelligentsia* aristocrática; o idílio da vida longe da cidade dá lugar ao provincianismo repetitivo e vazio; a casa de família deixa de ser o espaço formativo e torna-se símbolo de não pertencimento e solidão. Não há ponto de apoio. Na ausência de Deus, do velho sistema ideológico ou da tradicional estrutura familiar patriarcal, os personagens são entregues a si mesmos, numa luta invisível com um tempo que corre e parece esmagá-los.

Mais do que um momento pontual de frustração, desencanto ou derrota, esses personagens vivem a permanente sensação daquilo que Sarrazac chamaria de “vida alienada”, na qual não existe “nenhum outro poder persecutório além da própria vida”²⁹⁶ – uma vida que revela a todo momento que a separação se dá não só em relação ao mundo e aos outros, mas também em relação a si mesmo: “Não consigo entender aos outros e nem a mim mesmo”²⁹⁷, diz Ivánov; “Continuo flutuando no caos dos delírios e das imagens, sem saber para que e para quem serve tudo isso. Não tenho fé e não sei qual é minha vocação.”, diz Trepliov no último ato de *A Gaivota*²⁹⁸; “Se pelo menos nós soubéssemos, se pelo menos soubéssemos!”²⁹⁹, diz Olga no último ato de *As Três Irmãs*. Todos martirizados pela consciência de que, por mais que se esforcem, não são capazes de entender exatamente o porquê de se encontrarem naquela condição, o porquê de serem privados “do sentimento de existir”³⁰⁰. Como consequência, a sensação permanente de que o presente não só é fonte de angústia, como também de não pertencimento. Resta-lhes a tentativa de habitar, ou experimentar, as temporalidades retalhadas de memórias, lamentos passados, desejos e expectativas de futuro.

²⁹⁶ SARRAZAC, 2017, p. 26.

²⁹⁷ TCHÉKHOV, 1998, p. 27

²⁹⁸ TCHÉKHOV, 2007, p. 64.

²⁹⁹ TCHÉKHOV, Anton. **Teatro II**- As Três Irmãs. / O Jardim das Cerejeiras. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003, p. 65.

³⁰⁰ SARRAZAC, op. cit., p. 65.

A representação deste drama-da-vida traz desafios evidentes. Afinal, como representar as angústias de uma vida toda? Do mesmo modo, como dar conta dos diferentes modos como cada personagem experimenta diferentes temporalidades e sustentar tal polifonia de modo simultâneo, em um mesmo espaço? Antes de Tchékhov, o drama clássico, o *vaudeville* ou o melodrama se baseavam em um apagamento da experiência temporal, condensando todo o fluxo da vida dentro de um momento de exceção, espécie de metonímia da vida dos personagens. Neste tipo de construção, como vimos, o conflito entre os personagens é claro, a ação é direta e visível e o drama se fecha para lapsos temporais ou mesmo para a variedade de percepções sobre o tempo. No entanto, o desejo de trazer para a cena a investigação de uma vida sem existência, mais do que a simples armação artificial de uma experiência excepcional e heroica, obrigava o questionamento dessa estrutura dramática fechada.

Ibsen (1828-1906), que Tchékhov já conhecia, mas cuja dramaturgia lhe parecia artificialmente sustentada em velhos recursos da *peça benfeita*³⁰¹, é um dos dramaturgos de fins do XIX que instala de modo decisivo a “vida que não se vive” em suas peças. Para isso, incorporou aos seus dramas dispositivos narrativos que davam acesso, ou materialidade, ao tempo passado. Seus personagens se voltam insistentemente para o que aconteceu. As memórias se instalam em um presente de angústia e isolamento e tornam-se tema. Ali, o passado é invocado não só na forma de pequenos acontecimentos recordados, mas como experiência geral, de modo que o presente se torna mero pretexto para sua intrusão e ocupação gerais³⁰². Esse passado está em bloco em *Espectros* (1881) já no 1º ato, quando o pastor Manders recupera uma série de acontecidos para fazer com que a senhora Alvim se puna uma vez mais pelas escolhas de outrora:

SRA. ALVING: E o que tem o meu pastor a me dizer?

PASTOR MANDERS: Primeiro desejo lhe avivar as memórias, senhora. (...) Amanhã completam-se dez anos da morte do seu marido. Amanhã honraremos a memória do falecido. Amanhã pregarei diante de todos os fiéis reunidos, mas hoje quero lhe fazer um sermão a sós.

SRA. ALVING: Muito bem, senhor pastor. Que o faça!

PASTOR MANDERS: A senhora se recorda de estar à beira do precipício logo após o primeiro ano do seu casamento? Recordasse de ter abandonado o lar, deixando para trás o seu marido? (...)

³⁰¹CHAKH-AZÍZOVA, T. K. *Tchékhov i Zapadno-Evropéiskaia Drama evo Vriëmeni*. Moscou: Iz. Naúka, 1966, p.

³⁰²SZONDI, 2001, p. 37-45.

SRA. ALVING: O senhor esquece o quão miseravelmente infeliz eu me sentia durante aquele primeiro ano?

(...)

PASTOR MANDERS: Foi extremamente imprudente da sua parte procurar refúgio em minha casa.

SRA ALVING: Na casa do nosso pastor? Na casa de um nosso amigo?

PASTOR MANDERS: Ademais por isso. Sim, graças ao nosso bom Deus, eu tive a necessária fortaleza para demovê-la daquela condição desonrosa e enfim reconduzi-la ao bom caminho da virtude e aos braços do seu legítimo esposo.

SRA ALVING: Sim, pastor Manders, *aquilo* decerto foi obra sua³⁰³.

A peça toda é repleta de conversas longas em que os personagens narram os acontecimentos vividos, ocupando o presente com uma exposição detalhada sobre o passado e transformando seu balanço em matéria de permanente discussão. O que motiva tal movimento é a existência de uma camada mais profunda por trás dessa outra aparente, visível em cena: a terrível herança deixada pelo falecido marido de Helen Alving (a sífilis que hereditariamente teria sido transmitida ao filho Olsvald³⁰⁴) e uma filha ilegítima, Regine, agora empregada na casa. São várias décadas da vida dos personagens recuperadas, despovoando a intriga da velha ação direta no presente e transformando o drama num palco de investigação do íntimo dos personagens.

Do mesmo modo, em *Casa de Bonecas* (1879), Nora, esposa do advogado Torvald Helmer, é obrigada a lidar no presente com as consequências de todas as decisões tomadas outrora em benefício do marido. A fim de livrá-lo da bancarrota, ela age na surdina, por meios que ele nunca aprovaria, o que lhe coloca agora problemas de difícil desenredo. O marido descobre tudo, reprova-a duramente e Nora percebe que, por mais que tenha tentado salvá-lo do pior, nunca fora uma interlocutora verdadeira – seus gestos, mesmo que bem intencionados, não têm valor diante do medo da vergonha e da desonra do marido. Ibsen transforma este momento de estalo da consciência de Nora em um momento de reviravolta, em que o passado é colocado em confrontação com o presente e as perspectivas de futuro. A partir daí, Nora realiza um balanço não só de seu casamento, mas de sua própria vida. A casa torna-se espaço de uma cisão intransponível, acompanhada do estilhaçamento do próprio sujeito: “(...) Ouça, Torvald: nesse momento tornou-se evidente para mim que vivi oito anos nesta casa com

³⁰³ IBSEN, Henrik. **Espectros**. Trad. Leonardo Pinto e Silva. São Paulo: Carambaia, 2017, p. 27-28.

³⁰⁴ Naquele período acreditava-se que a sífilis pudesse ser transmitida hereditariamente.

um estranho, a quem dei três filhos... Ah, nem vou continuar falando para não ter que lembrar disso. Tenho vontade de partir-me em mil pedaços”³⁰⁵.

Mas de algum modo Ibsen ainda aposta neste tipo de situação excepcional ou no uso de recursos abundantes no melodrama, como espiadas pela porta, entradas repentinas e cartas obscuras, povoando o presente de dramaticidade – o que funciona como gatilho para reviravoltas ou mudanças de postura. Tchékhov, ao contrário, abandona paulatinamente tais recursos e desacredita da força dos gestos individuais decididos, como a partida resoluta de Nora ao final de *Casa de Bonecas*. Em *Platónov* ainda se veem encontros furtivos na mata, tentativas de assassinato ou um suicídio em cena. De igual modo, em *Ivánov*, o protagonista ainda dá cabo de sua angústia com um suicídio logo após sair de cena. No entanto, já nessas peças e, principalmente, nas que escreverá em seguida, prevalece um outro tipo de construção, que não só limpa o drama de tais momentos de exceção ou de gestos grandiloquentes, mas também parodia tais recursos.

O dramaturgo russo paulatinamente dá a seus dramas o compasso da crônica, mas não aquela de personalidades excepcionais, deslocadas do cotidiano comum, e sim a das pessoas ordinárias, envoltas em uma rotina feita de miudezas e banalidades. Sabe-se que a tradição teatral anterior partia da ideia de que o mundo deveria ser representado como artifício, dadas as limitações técnicas da época e também a filosofia de que no palco apresenta-se “somente os aspectos essenciais da condição humana”³⁰⁶; Tchékhov, no entanto, busca problematizar justamente esta noção do que é essencial e como ele se manifesta na vida dos indivíduos. Dessa maneira, não só erige uma poética em completa oposição ao que Aristóteles diria ser fundamental para despertar o fascínio pela tragédia – as “peripécias e reconhecimentos”³⁰⁷ – mas também uma forma “paradoxal” de crônica, porque feita de uma galeria de anti-heróis:

(...) a crônica de fatos e de personagens não memoráveis, mas esquecíveis. (...) Trabalhando essa matéria humana, sempre já obsoleta, o “devir” de uma comunidade que se sabe devotada à obscuridade, ao desaparecimento e ao oblívio, fazendo de suas personagens criaturas do tempo (crônica vem de *kronos*, tempo), Tchékhov, melhor do que ninguém, põe à luz o drama-da-vida

³⁰⁵ IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007, p. 101.

³⁰⁶ESSLIN, Martin. Chekhov and The Modern Drama. In: CLYMAN, Toby W. **A Chekhov Companion**. Connecticut: Greenwood Press, 1985, p. 136.

³⁰⁷ ARISTÓTELES, 1999, p. 44.

de seus contemporâneos: personagens “esquecíveis”, destinadas a uma vida “que não pode ser vivida”³⁰⁸.

Neste tipo de dramaturgia ao avesso, na qual o tecido descosido do cotidiano, da ordinariedade (*обыденность*) ganha proeminência, o fluxo temporal é distendido e torna-se matéria palpável. E o primeiro movimento que Tchêkhov realiza para dar materialidade a tal experiência é explodindo a unidade de tempo que pautou a *doxa* neoclássica e seu principal derivado no século XIX - a *peça benfeita*. Só assim ele poderia dar uma dimensão mais aproximada do tecido temporal no qual as angústias de seus personagens evoluem.

Em *Platónov*, sabemos que a ação se passa no verão: almoça-se tarde, o calor sufoca, os mosquitos sobrevoam irritantemente. Entre o 1º e 2º atos, percebemos que alguns dias transcorreram, pois a paixão de Anna Petróvna por Platónov se intensificou e foi suficiente para que ela se submetesse a um encontro às escondidas com um professor que, até o começo do verão, estava recluso em casa com a esposa. Do mesmo modo, o tempo foi suficiente para que se desenvolvessem as intimidades entre ele e Sofia e para que esta nutrisse expectativas de fugir com ele e mudar de vida. Entre o 2º e o 3º atos três semanas se passaram. A passagem do tempo não é só formalmente indicada por Anna Petrovna – que vai até a casa de Platónov saber o porquê de seu sumiço – mas também demandada pela própria construção da trama, pois ao final do 2º ato, Sacha, esposa de Platónov, havia tentado se suicidar na linha do trem por saber que ele se encontrou às escondidas com Anna Petróvna. Desse modo, o gesto escandaloso exigia o bom senso do marido, que agora passava o tempo se embebedando em casa, distante das pessoas que foram a razão dos problemas. Não à toa, ele também ignora o combinado com Sofia, que no início do 3º ato vem lhe cobrar pelo fato de ele não ter comparecido ao encontro furtivo na cabana. É como se as três semanas que se passaram fossem um tempo necessário para que o espectador compreendesse a matéria de que é realmente feita o cotidiano de Platónov: ócio, embebedamento, planos frustrados e combinados adiados. Desse modo, ainda que o 2º ato tenha sido fechado com uma cena excepcional, na qual Sacha tenta se suicidar na linha do trem, e ainda que o 3º ato

³⁰⁸ Neste trecho, Sarrazac vai além, dizendo que Tchêkhov vai além de uma crônica do particular e “generaliza o particular”, pois “suas crônicas romanesecas, de aparência tão descosidas e evanescentes, não param de nos falar do mundo – daquilo que Wagner chama de ‘romance de época’ – não lhes restabelecem menos subordinação, essencial à criação do movimento dramático, do exterior em relação com o interior.” SARRAZAC, 2017, p. 92.

também seja palco da tentativa de assassinato de Platónov por Óssip, a tessitura da peça é ocupada por uma temporalidade diversa, distendida, que define o enquadramento geral da ação dramática e é fundamental para que se desenhe a inépcia do personagem e a debilidade de época que ela sugere.

Do mesmo modo, em *Ivánov*, os eventos e as ligações entre os atos não partilham dessa “densidade que encontramos nos eventos do drama clássico”³⁰⁹. Ao final do 2º ato, a esposa de Ivánov, Anna, vai até a casa dos Liébedev, pois não suporta ficar todas as noites sozinha em casa. Ao entrar, depara-se com Sacha e o marido, no exato momento em que Sacha se declara e os dois se beijam. O fecho melodramático não é seguido de acontecimentos que se desdobram dessa cena bombástica, pelo contrário: o 3º ato indica que vários dias se passaram e que, após a tormenta, a relação entre Ivánov e Anna foi tomada por uma aparente normalidade. No entanto, isso não significa que a passagem do tempo seja mera repetição: o 3º ato começa com o escritório de Ivánov tomado de pessoas que bebem, comem e conversam banalidades. Tudo indica que a vida do protagonista subterrânea e paulatinamente foge de controle, e ao espectador é dada a sensação de que o tempo transcorre, a doença de Anna só piora e Ivánov continua incapaz de agir de modo a reverter a situação. Uma de suas últimas falas ao final do 3º ato trabalha, na verdade, para piorar o quadro: discutindo com a esposa ele lhe revela que, devido à doença, ela morrerá logo. Trata-se do desvelamento da faceta involuntariamente cruel do anti-herói e, ao mesmo tempo, do procedimento irônico do dramaturgo: aquele que vive um tempo morto por ser incapaz de agir é o que rouba a esperança de vida daquela que sempre procurou dar sentido a sua existência por meio da ação.

No 4º ato, a densidade dos eventos é diluída de modo incomum, pois um ano se passa desde o embate entre Anna e Ivánov. A primeira fala de Lvov contextualiza o espectador de que Anna já morreu pela tuberculose e Ivánov vai se casar com Sacha. Este salto é fundamental para que todas as previsões dos personagens – de que Ivánov era um interesseiro ávido por se casar o quanto antes com a filha dos Liébedev – não se sustentem de todo e para que o novo casamento soe verossímil. Tchékhov opta por eliminar de cena o possível diálogo em que Ivánov finalmente teria aceitado se casar com Anna e, ao invés disso, espera que o espectador suponha todo o seu luto e todos os novos arranjos matrimoniais feitos nesse ano que passou. A partir daí, o ato começa

³⁰⁹ HRISTIĆ, 2009, p. 101.

com o material que realmente interessa ao dramaturgo: os personagens continuam falando sobre jogos de cartas e fofocando; ao mesmo tempo, Sacha já se encontra desprovida de otimismo, pois ao invés da crença em um futuro de felicidade no novo casamento – algo que possivelmente a moveu neste ano que se passou – o que se tem é a velha indefinição de Ivánov: “Eu nunca senti tanto medo em minha vida. (*Ela olha para ver se não tem ninguém perto.*) Eu acho que não o compreendo e nunca vou compreender. Durante o nosso noivado, ele não me sorriu nenhuma vez e nem me olhou nos olhos. (...)”³¹⁰, ela diz ao pai. O tempo transcorrido entre o 3º e o último ato é, portanto, fundamental para que se desenhe a situação na qual se forma e se desenvolve a inépcia de Ivánov. Ele não é capaz de inaugurar uma nova vida, pois seja no antigo casamento com Anna, seja no novo casamento que se avizinha com Sacha, ele continua carregando consigo o “tédio, o desânimo, a insatisfação”³¹¹. Só assim seu suicídio final – feito de matéria tão prosaica quanto anti-heroica – ganha sentido pessoal e histórico.

Para os neoclássicos, esse movimento de limpar a cena de tais eventos, que passam a ocupar os entreatos ou ocorrem simultaneamente à cena colocada em primeiro plano, implicaria em uma indesejada quebra de verossimilhança, pois o espectador seria inevitavelmente levado a refletir sobre o tempo transcorrido. Em *A Gaivota*, não se marcam grandes acontecimentos ou mesmo longos saltos temporais entre o 1º e o 2º atos. Como sói ocorrer nas peças longas de Tchékhov, os dois primeiros atos expõem uma moldura para os acontecimentos e sempre privilegiam o fluxo dos dias: “Ah, pode existir algo mais tedioso que esse doce tédio rural?! Calor, silêncio, o ócio é geral, só se filosofa... É bom estar aqui com vocês, meus amigos, é agradável ouvi-los, mas ficar no quarto de hotel e estudar um papel é muito melhor!”³¹², diz Arkádina no início do 2º ato. A passagem do tempo interessa não como mera marcação, como ocorria no drama neoclássico, mas como experiência psicológica, interna. A superfície sugere uma tomada complea do drama por uma temporalidade tediosa, repetitiva, mas sabemos que entre esses dois atos houve tempo suficiente para que a admiração e a paixão de Nina por Trigórin se desenvolvessem, para que a insegurança e os ciúmes de Arkádina aumentassem e para que ambos iniciassem os preparativos do retorno a Moscou. A viagem, no entanto, é adiada no último momento.

³¹⁰ TCHÉKHOV, 1998, p. 91.

³¹¹ Ibidem, p. 96-97.

³¹² TCHÉKHOV, 2007, p. 28.

No entanto, entre o 3º e o 4º atos somos transportados para o interior da casa e um detalhe da mobília imediatamente sugere acontecimentos dos quais não se tem informações: há um “armário de medicamentos”³¹³ na sala. Macha, que desde o início da peça está entregue a um estado melancólico e resignado pelo amor não correspondido de Trepliov, é quem conversa com Trigórin e contextualiza o espectador sobre o acontecido: “Tudo isso lhe conto por ser escritor. Pode aproveitá-lo. Juro pela minha alma, se ele tivesse se ferido gravemente eu não poderia viver nem mais um segundo. Mas sou corajosa. Decidi arrancar de vez esse amor de meu coração, arrancá-lo pela raiz.”³¹⁴ Isso significa que Trepliov tentou se suicidar e os medicamentos são, muito provavelmente, parte de seus curativos.

O dramaturgo poderia ter ocupado a cena com um solilóquio inflamado sobre o desgosto de Trepliov com o teatro e a literatura atuais, sobre sua frustração com sua jovem carreira de artista, sobre sua angústia com uma mãe que parece competir com ele, sobre seus ciúmes por Trigórin (e por Nina) e, por consequência, ter transformado a cena do suicídio fracassado em um gesto grandioso, em que as angústias individuais ganham a forma decidida das palavras expressas e contagiam o espectador. Mas tudo isso pode apenas ser suposto, porque é justamente esta temporalidade que flui entre os grandes (e raros) acontecimentos que interessa ao dramaturgo. Seus personagens paulatinamente deixam de ocupar a cena com gestos melodramáticos e discursos decididos e são flagrados em um fluxo pouco nobre, feito de um cotidiano em que os desejos não correspondem à realidade e a angústia com o presente é revelada em baixo tom:

MACHA: (...) Decidi arrancar de vez esse amor de meu coração, arrancá-lo pela raiz.

TRIGÓRIN: Mas como?

MACHA: Vou me casar. Com Medvedenko.

TRIGÓRIN: O mestre-escola?

MACHA: Sim.

TRIGÓRIN: Não compreendo a necessidade disso.

MACHA: Amar sem esperança, passar longos anos esperando não sei o quê... E se eu me casar, não me sobrá mais tempo para o amor, as novas preocupações abafarão o passado. Além do mais, não deixará de ser uma mudança. Tomamos outra?

TRIGÓRIN: Não será demais?

³¹³ TCHÉKHOV, 2007, p. 38.

³¹⁴ Ibidem, p. 38.

MACHA: Que nada! (*Enche os cálices*). (...) ³¹⁵

Toda a peça, na verdade, inverte a tradicional curva dramática. O 1º ato de *A Gaivota*, em que o Trepliov aspira a uma renovação das formas do teatro, tem um impulso grandioso reduzido a uma pecinha fracassada no quintal da propriedade do tio. Ao longo dos demais atos, dos discursos inflamados que abrem o 1º restam apenas retalhos, de modo que o movimento geral é o de uma curva decrescente, na qual o gesto decidido de um jovem completamente identificado com seu presente e ávido de futuro vai sendo substituído pelas temporalidades desaceleradas e irregulares do lamento, da frustração, da memória e da melancolia. Não à toa, o último ato é não só o coroamento desse processo, como também uma grande paródia da forma melodramática. Nele, revelam-se as aspirações frustradas, os sonhos destroçados, as gaivotas abatidas em pleno voo. Dois anos se passaram entre o 3º e o 4º atos. Os contos de Trepliov já circulam com alguma regularidade pelas revistas da capital, mas as informações que chegam por Trigórin é de que consideram a sua prosa estranha, errática. Também ficamos sabendo que Nina foi à capital, fracassou como atriz, engravidou de Trigórin e perdeu o filho; agora, circula por palcos de província e é como se, a despeito de toda sua vivacidade, tivesse incaído em todos os vícios das velhas atrizes do teatro melodramático: “(...) Escolhia sempre papéis importantes, mas representava-os de modo grosseiro, com mau gosto, gestos exagerados e muita gritaria. (...)” ³¹⁶, diz Trepliov a Dorn.

Diferentemente de Ibsen, que transformava o presente dramático em uma discussão sobre o passado, aqui o interesse está na indistinção entre passado e presente. Tal indistinção só pode transparecer por meio da materialização de um fluxo sem movimento aparente, o qual, se não pode ser representado de todo (isso implicaria em uma representação simultânea à vida), é sugerido ao espectador por meio do destaque que se dá à temporalidade cotidiana, feita de silêncios e reflexões erráticas sobre si e sobre o mundo. Ali, no último ato, quando Trepliov senta-se à escrivaninha para escrever e passa os olhos sobre suas anotações, é que emergem esses pensamentos irregulares, que são diagnóstico de seu momento atual, mas também síntese de um movimento temporal, que abarca não só os atos anteriores, mas todos os anos que se passaram entre os atos: “Tenho falado tanto sobre as novas formas e agora sinto que aos

³¹⁵ TCHÉKHOV, 2007, p. 38.

³¹⁶ Ibidem, p. 55.

poucos estou mergulhando na rotina.”³¹⁷ Ora, como representar o movimento descentende de um artista de vanguarda que, de repente, vê-se diante do maior fantasma possível para um vanguardista – a rotina? Para fazê-lo, Tchekhov precisa negociar com a forma dramática anterior. Os personagens ainda simulam os diálogos da vida real, mas esse diálogo, na ausência de um narrador ou dos solilóquios e monólogos artificiais que Tchekhov paulatinamente evitará, depende de constantes referências ao tempo que passou, ao que foi feito fora de cena.

Essa explosão da regra das unidades que, como vimos, já estava dada no drama de Turguêniev e fora razão da ojeriza neoclássica pelo drama shakespeariano, é condição para o drama tchekhoviano. Formalmente, são crítica ao engessamento do drama tradicional e também uma tentativa de absorver no drama recursos formais e temporalidades típicas do romance. Como vimos, seus personagens revelam o limite do diálogo como veículo para dar conta do que ocorre no íntimo e no mundo ao redor, pois precisam contar breves detalhes do que acontece entre um ato e outro e, ao mesmo tempo, suas palavras não dão conta de expressar a disjunção entre elas e seu próprio tempo. Jean-Pierre Sarrazac diria estar aí um dos elementos do que costumamos chamar de “crise do drama moderno”: a cena – baseada no diálogo no presente – não dá mais conta de representar o mundo íntimo dos personagens e – é possível acrescentar – as temporalidades experimentadas por essa intimidade. O diálogo parece uma “redução” do fluxo temporal e do que elas têm a contar sobre si e sobre o mundo³¹⁸, o que significa um impasse para a própria possibilidade de adaptação cênica (ou representação) do interior e movimento temporal.

No período do drama clássico, o mundo se reduzia àquilo que era possível ser transmitido por meio da mecânica do diálogo entre personagens em ação. No entanto:

a partir do momento em que se torna mais importante falar de uma fábrica, da coletividade de seus operários ou de seus empregados, das relações entre o Estado e o capital, o Estado e o trabalho etc., em que se torna importante falar disso mais do que pôr em cena um operário e um patrão, ou alguns patrões que “se entrechocam”, a relação interindividual torna-se um tanto irrisória: a forma dramática não é mais suficiente³¹⁹.

³¹⁷ TCHÉKHOV, 2007, p.61.

³¹⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. Trad. Silvana Garcia. In: **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**, n. 28, p. 8-9, 2009.

³¹⁹ Ibidem, p. 10.

Se este universo de temas parece completamente compatível com a agenda naturalista e com aquilo que Zola demandaria em seu *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, também o é para Tchékhov, ainda que seu universo temático seja aparentemente diverso. Como vimos, o dramagurgo russo busca acomodar na tessitura do drama a polifonia de vozes que toma conta da Rússia em fins do XIX, na qual desmoronam modos de vida, formas de sociabilidade, ideologias e projetos pessoais. Aqui, dificilmente podemos concordar com a ideia expressa por Bakhtin de que o drama seria por natureza um gênero monológico, pois incapaz de absorver a realidade em formação, a inconclusibilidade e o não acabamento do universo dos personagens. O filósofo soviético sempre fora categórico ao dizer que o teatro e o drama seriam linguagens a serem superadas pelo romance e que o romance seria mais capaz de responder a questões estéticas e filosóficas amplas³²⁰.

Ainda assim, curiosamente, Bakhtin foi fortemente influenciado pelo romancista e teórico alemão Friedrich Spielhagen, que advogava que a minimalização da intervenção da narrativa direta no texto romanesco e a maximalização do diálogo dramático permitiriam ao herói revelar sua própria visão de mundo.³²¹ Além disso, o teórico alemão diria que o modo dramático seria superior ao romanesco por entregar ao leitor/espectador um personagem com muito mais imediatez do que um narrador romanesco seria capaz de fazê-lo. Segundo ele, no modo dramático o autor desapareceria inteiramente.³²² Bakhtin desenvolve seu raciocínio no sentido de ver em Dostoiévski a síntese de todos esses elementos. No entanto, atachado que estava à sua teleologia do romance, advogava que as rubricas e a construção da intriga no drama deixavam tudo muito claro, inclusive o estado de espírito dos personagens – um evidente indicativo da monologia do gênero. Do mesmo modo, mais tarde, advogaria que o "discurso indireto livre", diferentemente do bem formatado (e homogêneo) discurso direto do drama, apresentava uma mistura da voz do autor (que relata) e da voz (relatada) do personagem que era muito mais rica e "pictórica"³²³ – daí a limitação polifônica do drama enquanto gênero.

³²⁰ McCaw, Dick. **Bakhtin and Theatre** – dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski. Londres: Routledge, 2016, p.3.

³²¹ BRANDIST, Craig. **The Bakhtin Circle**. Londres: Pluto, 2002, p. 92.

³²² POOLE, Brian. From Phenomenology to Dialogue. In: HIRSCHKOP, K.; SHEPHERD, D. (ed). **Bakhtin and Cultural Theory**. Manchester: Manchester University Press, 1989, p.109–135.

³²³ McCaw, op. cit., p.37.

De qualquer modo, dentro da lógica bakhtiniana, podemos dizer que isso ocorreria apenas na tragédia clássica, nas releituras neoclássicas e na *peça benfeita*, em que, mesmo sem um narrador que organize o sentido da intriga, projeta-se por meio do destino trágico e do encadeamento lógico-causal das ações uma determinada visão de mundo. De fato, esse tipo de monologismo, presente em boa parte da dramaturgia anterior ao século XIX, concebia na composição formal do próprio drama uma visão autoral acabada, fechada³²⁴.

No entanto, com o *novo drama*, em especial com Tchékhov, tal monologia é abalada, pois dificilmente pode-se dizer que em *A Gaivota* ou em *O Jardim das Cerejeiras* haja uma voz que seja o centro irradiador de toda consciência dramática, ou de um autor expresso nas didascálias que “coisifique” os personagens. N’*A Gaivota*, a imagem que fazemos de Trepliov não se reduz ao modo como Arkádina o vê, do mesmo modo que ele não se reduz à imagem que dele faz Nina ou ele próprio faz de si. Nenhum personagem se reduz ao enquadramento feito pelo dramaturgo e não se reduz à imagem que dele faz um único interlocutor. Ainda assim, todas essas perspectivizações são fundamentais para que tenhamos um esboço geral do personagem. Ou seja, o “outro” em cena é essencial para o desenho que se faz desse “eu”. Esse “acabamento” da imagem do outro é princípio da *exotopia* bakhtiniana³²⁵, que tem consequências éticas inescapáveis no romance moderno – algo que o drama tchekhoviano absorve. Obviamente, a *exotopia*, que culmina em conceitos como os de *dialogismo* e *polifonia*³²⁶, é elaborada pelo filósofo soviético tendo como horizonte o romance dostoievskiano – espécie de apogeu de sua teleologia do romance moderno, na qual, segundo ele, o autor de *Irmãos Karamázov* conquista uma posição radicalmente nova do autor. O *dialogismo* dostoievskiano daria ao outro (o personagem) o *status* de falante que se revela livremente, um “eu” que não pode se afirmar sem o outro, ou seja, que se constrói (se vê e se reconhece) no processo de interação com os demais; do mesmo modo, a *polifonia* caracteriza “a posição do autor como regente do grande coro de vozes

³²⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**, 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 339.

³²⁵ Bakhtin desenvolve tal ideia, qual seja, a de que um “eu” que só pode se imaginar por inteiro a partir do olhar do outro, que lhe oferece uma espécie de acabamento, em seu ensaio “O autor e o personagem”, um de seus primeiros escritos presente no livro *Estética da Criação Verbal*. Ver: BAKHTIN, 2003, *passim*.

³²⁶ TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 209-217.

que participam do processo dialógico”³²⁷, que permite essas vozes plenivalentes se revelem sem serem objetos do discurso acabado e definido do autor – em Dostoiévski o autor seria apenas “um participante do diálogo”³²⁸.

Ora, em Tchékhov não podemos falar da presença de um narrador (aqui equiparado a autor) como ocorre no romance e muito menos reduzir ingenuamente a ideia de *dialogismo* ao tipo de diálogo que se realiza no drama em geral³²⁹. Do mesmo modo, não podemos conceber suas peças como os equivalentes dramatúrgicos da polifonia romanesca de Dostoiévski, porque nos romances desse último tradicionalmente encontramos os personagens em um momento de crise ou diante de catástrofes que representam dilemas éticos. Como se sabe, o romancista russo prefere retirar o peso do passado ou de qualquer causalidade que determine as escolhas dos personagens para que eles sejam colocados de modo livre diante de suas decisões no presente. Esta disposição formal – algo melodramática – também coloca o indivíduo em uma situação de absoluta responsabilidade ética, o que, por sua vez, exige um narrador que não polua o universo dos personagens com julgamentos sumários.

Em Tchékhov não temos este tipo de narrador e muito menos este tipo de enquadramento temporal. No entanto, as rubricas no drama tchekhoviano introduzem à exaustão elementos que funcionam como complementos, contrapontos e sentidos subliminares ao discurso dos personagens³³⁰. Seu papel não é o de apresentar um quadro acabado do estado de espírito deles, à maneira do dramaturgo-narrador nas didascálias de *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O’Neill³³¹. Do mesmo modo, como

³²⁷ BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 194.

³²⁸ BAKHTIN, 2011, p. 352.

³²⁹ Bakhtin deixou claro que conceitos como o de “dialogismo” deveriam ser pensados dentro do reino do romance (assemelhado a um monólogo), mais do que dentro da lógica “pergunta-resposta” do drama. Ver: McCaw, 2016, p.5.

³³⁰ Aqui, a ação das rubricas se aproxima muito daquilo que Paulo Bezerra, a partir de Bakhtin, mapeia como o papel profundamente ativo e dialógico do autor, que “está diretamente vinculado ‘à consciência ativa e isônoma do outro’, a um ativismo que ‘interroga, provoca, responde, concorda, discorda’, enfim, um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, e esta participa do diálogo com plenos direitos à interlocução com outras vozes, inclusive com a voz do autor, mantendo-se imiscível e preservando suas peculiaridades de falante.” VER: BEZERRA, 2016, p. 199.

³³¹ Ao longo das cenas, O’Neill atua como um verdadeiro narrador, que apresenta nas rubricas não só detalhes de cenografia, mas descreve características das personagens a partir de seus históricos e de possíveis tendências futuras. No primeiro ato, Mary e Tyrone conversam, ao que os filhos de ambos, Jamie e Edmund, entram. Aí começa uma longa didascália, na qual o dramaturgo diz, entre outras coisas, que “Ambos sorriem, achando ainda graça no que os fez rir. Olham de esguelha para o pai, e seus sorrisos então se acentuam. Jamie, o mais velho, tem trinta e três anos. Herdou o físico do pai: largo de ombros e o tórax forte, mede uma polegada a mais de estatura e pesa menos, porém parece mais baixo e atarracado,

veremos no próximo capítulo, a intervenção irônica do dramaturgo russo desestabiliza qualquer sentido final que se possa atribuir ao discurso de um personagem ou à imagem que dele fazem os demais. O tempo todo Tchekhov nos coloca diante de um enquadramento prismático, dentro do qual qualquer assertiva torna-se imediatamente provisória – daí a angústia de muitos de seus contemporâneos de que em suas peças não se mapeava um ponto de vista autoral claro³³². Por isso, se não temos estritamente o autor/narrador dialógico e a polifonia sugeridas por Bakhtin a partir do romance dostoiévskiano, não podemos negar que há na dramaturgia tchekhoviana o mesmo *impulso* do romance polifônico, o qual não permite – como em outros dramaturgos – conceber a consciência dos personagens como entidades estáticas, determinadas dentro de uma evolução e sujeitos à intenção niveladora do dramaturgo.

Esta abertura típica do romance moderno tem a ver, segundo Bakhtin, com o fato de que ele nasceu e é alimentado pela era moderna, enquanto outros gêneros (como a epopeia e a tragédia) são conhecidos por seu aspecto “acabado”, sua “ossatura calcificada” de longa data, demonstradas, no caso do drama, pela influência longa (e bastante anacrônica) das poéticas e dos manuais da *peça benfeita*. Para ele, enquanto o romance moderno é alimentado pela realidade, os demais gêneros são tomados por ela como um “legado”, uma “forma pronta” e “só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência”.³³³ Isso faz com que o romance seja um gênero por se constituir, dando-lhe um grau de inacabamento permanente. Tal condição estrutural torna-o altamente abrangente e absorvente, de modo que ele se alimenta de todos os materiais e gêneros disponíveis ao seu redor, ao mesmo tempo em que essas formas passam por um processo de romancização (“o drama de Ibsen e de Hauptmann são romancizados, por exemplo, bem como todo o drama naturalista”³³⁴, diz Bakhtin). Essa romancização consiste em um alargamento da poesia e do drama modernos (em especial aquealas formas românticas e pós-românticas), tornando-os “mais livres e mais soltos”,

porque lhe faltam o porte e o garbo de Tyrone. Não tem, tampouco, a vitalidade do pai. Notam-se nele sintomas de prematuro envelhecimento. (...)” Ver: O’NEILL, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. Trad. Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 18.

³³² Bakhtin acredita que o drama, como um gênero, não é polifônico porque seus diálogos são resolvidos dentro de um conjunto de valores. Mesmo o discurso social e plural das peças de Shakespeare, para ele, é resolvido dentro de um fecho ideológico (aqui a “polifonia não deve de nenhum modo ser considerada sinônimo de heteroglossia, pois a primeira descreve a posição de um autor no texto, enquanto a última descreve a diversidade de estilos discursivos numa língua). Mas Tchekhov, como se vê, desestabiliza tal monologia.

³³³ BAKHTIN, 2010, p. 398.

³³⁴ Ibidem, p. 399.

ocupados por um plurilinguismo extraliterário. Eles dialogizam-se, sendo penetrados pela ironia, pelo humor, pela auto-paródia, mas o mais importante, por “um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”³³⁵.

Esse “presente ainda não acabado” é uma das principais características do romance moderno, que o diferencia dos demais gêneros. Diferentemente da epopeia, em que predominava o passado absoluto da tradição nacional, o romance se abre para o presente. Se no primeiro tudo que é relativo ao passado é “bom” e “não pode ser mudado”³³⁶, no segundo o próprio passado torna-se relativo, porque aberto aos movimentos da consciência presente que o reelabora. Portanto, diferentemente da epopeia, não se pode despojar “de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real”³³⁷, pois o romance moderno está aberto à matéria viva de seus contemporâneos, a toda aquela matéria inferior de que se constitui o presente, assim como outros gêneros mais “baixos”, como a comédia, sempre estiveram,

Assim, a representação literária adquire uma atualidade específica no romance. Como se vê, ele promove uma revolução na hierarquia dos tempos. Dá poder atualizador ao presente, que se torna matriz do movimento e:

(...) exige uma continuidade com todo o seu ser. Ele marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte.³³⁸

Ora, o drama neoclássico havia produzido um equivalente do passado absoluto da epopeia: um presente absoluto que se convertia em apagamento da própria experiência temporal. Essa visão homogênea do tempo, cuja construção formal tinha na sucessão lógica dos acontecimentos seu pilar, passa a ser questionada na medida em que

³³⁵ BAKHTIN, 2010, p. 400.

³³⁶ "A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado" – diferentemente do romance, no qual o conhecimento (parte de um processo) se torna fundamental: "a experiência, o conhecimento e a prática (futuro) definem o romance" . Ibidem, p. 407.

³³⁷ Ibidem, p. 408.

³³⁸ Ibidem, p. 419.

o romance se estabelece como “epopeia burguesa”³³⁹ e passa a se tornar fonte de inspiração, sobretudo a partir do impulso desestabilizador do romantismo no teatro.³⁴⁰ No entanto, como vimos, durante o século XIX, boa parte das formas dramáticas ainda continuava presa à configuração temporal neoclássica, cujo engessamento limitava o próprio alcance das temáticas abordadas pelo drama. Tchekhov colapsa esta forma de (não) expressão do tempo ao abrir a tessitura dramática para o presente como multiplicidade e como força atualizadora. Não mais o presente em sua expressão homogênea ou absoluta, mas o presente como fluxo, com todo seu inacabamento – que encontra na *consciência* dos personagens sua forma primeira de expressão.

Ao tomar o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação como uma de suas tópicas mais importantes, o romance moderno inevitavelmente se colocou na zona de contato com o presente incabado, na qual “permanecem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas” dos personagens³⁴¹ “Só o romance”, diria Lukács, “a forma do desterro transcendental da ideia, assimila o tempo real, à *durée* de Bergson, à fileira de seus princípios constitutivos.”³⁴² Ou seja, essa transformação do tempo em duração é afim ao próprio gênero romanesco que, justamente por ser inacabado, é capaz de absorver o tempo e seu fluxo.

Tal fluxo, a que Bergson chamou de *duração*³⁴³, reside inevitavelmente na consciência, que não é mais um mero receptáculo, mas processo, mudança³⁴⁴. Por isso,

³³⁹ A expressão é de Georgy Lukács. LUKÁCS, Georgy. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 193-243.

³⁴⁰ Na verdade, o movimento é bastante anterior e, segundo Muriel Plana, multifacetado: “O teatro de Beaumarchais, o melodrama gótico e o drama romântico, até mesmo o ‘Teatro na poltrona’ de Musset e o ‘Teatro em liberdade’ de Victor Hugo, vêm do romance ou sonham com ele. A adaptação teatral, prática que se intensifica desde então, acelera a primeira fase da romancização do drama. A matéria-prima romanesca, que se tenta embutir num drama de forma clássica, termina por esbarrar nas regras de unidade e por amenizar a construção das peças. As rubricas desenvolvem-se em número e extensão; são repensados o lugar, o personagem, a representação e o jogo; os cenários são enriquecidos e multiplicados. O iluminismo e o romantismo dão então início, atacando as convenções e abordando reputados temas romanescos, à modernização da forma dramática”. Ver: PLANA, Muriel. Romancização. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 168.

³⁴¹ BAKHTIN, 2010, p.425.

³⁴² LUKÁCS, 2000, p. 127.

³⁴³ Aqui nos parece que a ideia de duração inevitavelmente remete àquilo que dura, ou seja, àquilo que não muda, mas para Bergson “duração” é justamente aquilo que muda, é o fluxo do tempo. Ver: BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Marins Fontes, 2005.

³⁴⁴ O primeiro objeto de Bergson é a consciência. Em seu período já havia uma discussão a respeito do fato de que a consciência não é uma coisa, não é algo fixo, uma substância (como diria Descartes). Por isso ele problematiza a noção de identidade, tão cara ao cartesianismo (ou seja, a ideia de que há algo em

ele acreditava que era preciso rever toda a tradição filosófica ocidental, que ainda tinha o Ser estável como ponto de partida cognoscente. Para ele, a realidade é movimento; e o movimento, diferentemente do que dizia Aristóteles, não é apenas um atributo do Ser. Nessa lógica, para o filósofo francês, a realidade não está apenas provisoriamente em processo, como afirmara Hegel em sua teleologia da História, mas em movimento permanente. Por isso, ela teria no tempo (e não no espaço) sua dimensão fundamental. Daí o fato de que comumente se associa o romance psicológico – como os de Virginia Woolf e Marcel Proust – à filosofia de Bergson. Nesse tipo de romance, o peso da memória e do fluxo interno da consciência faz com que muitas vezes se tenha a impressão de que o personagem não tem controle sobre o que lembra. Este caos opera de modo muito mais intenso do que aquilo que ajuda o personagem a organizar ou controlar sua vida. Ela constantemente remete a objetos externos, ao “real” do entorno, mas é a memória, o fluxo, que os apresenta.³⁴⁵

Em Tchekhov, esse fluxo da memória não se apodera de todo da tessitura dramática porque seus personagens ainda estão em luta para aceitar sua própria condição de sujeitos com consciência fraturada, ou seja, de aceitar que seu presente não é o que deveria ser e que eles estão aquém do mundo. Diferentemente do *Em Busca do Tempo Perdido*, em que o narrador de Proust encontra na memória involuntária, ativada por cheiros, texturas e lugares, o sentido da existência, os personagens tchekhovianos põem-se na constante busca desse sentido, vivendo a angustiosa experiência de sequer se aproximarem dele. Por operarem a partir de critérios de um mundo que desmorona, a memória ou o sonho, o passado ou o futuro, são sempre polos de apoio provisórios. A angústia de Ivánov e dos demais personagens advém justamente de não entenderem o porquê de sua inépcia. Do mesmo modo, Vânia e Astróv querem saber em que ponto suas vidas assumiram aquele rumo e culminaram em um presente vazio. Em *As Três Irmãs*, Macha, Olga e Irina agonizam na última cena ansiando saber por que vivem, por que sofrem e o que será delas no futuro. Ou seja, praticamente todo o drama tchekhoviano é atravessado pela luta dos personagens com sua consciência, incapazes

nós que seja idêntico a si próprio), pois a consciência não seria uma identidade, mas uma realização temporal. BERGSON, 2005.

³⁴⁵ Em Virginia Woolf e James Joyce a subversão da lógica da exposição é quase completa. Em Proust, podemos dizer que ainda há certo controle da memória dentro de um projeto de construção do romance. Ver: SILVA, Franklin Leopoldo e, “O tempo e a alma em Bergson” (palestra), Centro Cultural Literário Escrevedeira, São Paulo, 26 fev. 2018.

que são de compreender o sentido do fluxo temporal que ela dolorosamente experimenta.

São problemas do romance moderno que dificilmente caberiam no receituário da peça neoclássica e em sua temporalidade rígida, baseada em uma ação direta clara. Alguns dramaturgos dessa virada de século também operariam para desestabilizar essa temporalidade, incorporando à tessitura dramática temas inéditos, estranhos ou escandalosos: Ibsen, ao incorporar matéria de difícil enquadramento – o passado em si – transforma o que seria o típico acontecimento dramático em *narrativa* sobre o que aconteceu; Strindberg (1849-1912), com seu *drama subjetivo* ou com seus *dramas de estações*, transforma a ação externa clara em representação de acontecimentos psíquicos, memórias e projeções com temporalidade distendida, que não podem mais corresponder à passagem do tempo em termos racionais; Maeterlinck (1862-1949) substitui a categoria de ação direta pela de *situação*, na qual o homem (personagem) persiste até seu contato com a consciência inevitável da morte, de modo que a passagem do tempo (seja o tempo cíclico da natureza, seja a temporalidade progressiva do tempo cronológico) desaparece na temporalidade – se assim podemos classificá-la – da eternidade³⁴⁶. Tchekhov, por sua vez, ao incorporar a experiência temporal de seus personagens à tessitura dramática, converte o tempo em duração e a ação direta em ação indireta, que alguns teóricos, como Muriel Plana, chamarão de *estado psicológico*³⁴⁷.

No entanto, o *estado psicológico* dos personagens de Tchekhov está longe de ser estático. Quando em sua carta a Meierhold o dramaturgo diz que na “casa” os conflitos não vêm na forma de convulsões, o que ele pretende é redefinir nosso olhar para as explosões internas, o movimento do tempo que a ação direta artificial do *vaudeville* e do melodrama não conseguiam captar. No entanto, se no romance de formação, por exemplo, tal movimento do tempo era mediado pela voz no narrador que organizava o desenvolvimento de um herói ao longo dos anos, como apresentar tal movimento no

³⁴⁶ Não à toa, em *Os Cegos*, a ação se passa em uma “antiquíssima floresta setentrional, de aspecto eterno sob um céu profundamente estrelado”, como se o tempo não significasse e fosse diluído em uma eternidade na qual sua passagem, seu começo ou sem fim não interessam:

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Estamos no sol, agora?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA: Ainda tem sol?

O SEXTO CEGO: Acho que não; parece que já é tarde.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Que horas são?

OS OUTROS CEGOS: Não sei. – Ninguém sabe. Ver: MAETERLINCK, Maurice. *Os Cegos*. Tradução de Lara Biasoli Moler, p. 3-11 (não publicado).

³⁴⁷ PLANA, 2012, p. 168.

drama da época, em que a ação dependia da própria disposição dos personagens em cena?

Como se sabe, Tchékhov também era filho de seu tempo. As mudanças técnicas, combinadas com a emergência de inúmeras ciências, trouxe para o teatro a ambição de reproduzir uma imagem acurada da “vida real”, ao mesmo tempo em que se tornava um instrumento artístico de perscrutação do comportamento humano, como o reivindicaram abertamente Zola e Ibsen. O dramaturgo russo partilhava do mesmo anseio de representação da vida real e por isso evitaria artifícios como a intervenção de um narrador ou o excesso de solilóquios explanatórios. Formalmente, ainda tinha no diálogo o recurso mais *aparente* do movimento dramático, mas o pressuposto de que o personagem deveria sempre revelar suas ideias e intenções e dizê-lo de modo eloquente e claro não lhe parecia verdadeiro ou necessário³⁴⁸. Por isso, faz o recorte de determinadas situações e aposta na capacidade do espectador de mapear o movimento do tempo que corre fora ação representada (os dias, meses e estações) e supor o tempo que flui internamente nos personagens, de modo irregular e não linear.

O resultado geral é uma máquina dramática apenas com a aparência de um drama, mas que promove uma desestabilização completa do presente dramático. Na medida em que cada personagem possui um mundo a revelar por trás das palavras, elas também experimentam temporalidades que se projetam simultaneamente no mesmo espaço. A vida na província, em uma sociedade e em um lar em crise, impede a possibilidade de uma sintonia completa, pois sua condição é a da desagregação e a do deslocamento. Dentro da moldura do tempo tedioso e vazio do lar proviciano elas projetam suas temporalidades íntimas, irregulares e em contínuo movimento, como se cada uma fosse protagonista de um ponto de vista sobre o mundo. Como veremos em *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, esta se torna a condição por excelência dos personagens techekhovianos: no mesmo lugar, mas nunca no mesmo tempo.

³⁴⁸ ESSLIN, 1985, 135-136.

3. *As Três Irmãs*: Moscou é apenas uma imagem no tempo

Platónov, *Ivánov*, *A Gaivota* e *Tio Vânia* ainda trazem vestígios do gesto vigoroso individual. Enfocam em seus títulos o destino de indivíduos que aspiram à ação decidida, mas não são mais capazes de mudar a qualidade do tempo em que vivem. Nina aspira a um futuro brilhante como atriz e vai para a capital, Trepliov ousa uma cena vanguardista diante de uma plateia de figuras importantes, Vânia arrisca o assassinato de Serebriákov... Mesmo em *Platónov* e *Ivánov*, os protagonistas têm toda a trama voltada para suas desventuras e projetam sua temporalidade vazia sobre os demais. Para todos eles, o presente ainda é palco de uma luta fraturada e íntima, mas ineficaz.

No entanto, *As Três Irmãs* é uma peça que, logo de início, desloca-se do protagonismo do herói fraturado. Não só o título deste “drama em quatro atos” rompe com a tendência de enfoque no destino de indivíduos ou símbolos (a gaivota pode remeter, ao mesmo tempo, ao destino de Nina e Trepliov), mas também ao fim dos primeiros atos o mapeamento de um fio único parece difícil, dada a multiplicidade de personagens e suas impressões sobre a vida. A ação evolui e o movimento é centrífugo, no qual as vozes paulatinamente se dissolvem dentro de um conjunto difuso. No último ato, no *tableau* final, no qual todas as irmãs se abraçam angustiadas, o conjunto cria a ilusão de um corpo unificado, mas em verdade estão todas atravessadas pela mistura de vozes que cruzaram o palco, de modo que a exclamação de Olga tem inevitável ressonância coral: “Viveremos!”.

Como resultado, é comum encontrar leituras que homogeneizem as irmãs na imagem de um grupo unificado, anulando suas personalidades em um lamento uníssono do qual esse *tableau* final seria o grande símbolo. Tchékhov sabia dos riscos que corria ao elaborar uma construção tão complexa, na qual nem o herói individual nem a voz coletiva uniforme fazem sentido. Por isso, o trabalho de escrita de *As Três Irmãs* foi mais difícil que o normal. Em setembro de 1900, o dramaturgo já havia desabafado em carta à irmã que a peça lhe trazia mais dificuldade que as anteriores³⁴⁹. Em carta a

³⁴⁹ Provavelmente, o primeiro a ter notícias sobre a elaboração de tal peça fora o ator Aleksandr Vichniévski, em 8 de outubro de 1899, para quem Tchékhov disse que a peça “sobre a qual nós falamos na rua Málaia Dmítrovka ainda não existe e, provavelmente, não será escrita tão cedo. Comecei a escrevê-la duas vezes e a deixei de lado assim que algo saía diferente do que deveria”. No original: “Пьесы, о

Górki, em outubro do mesmo ano, foi ainda mais específico: “Escrever *As Três Irmãs* foi um trabalho terrivelmente difícil. Há três heroínas, sendo cada uma delas um tipo especial, e todas as três filhas de um general! A ação se passa em uma cidade de província, como Perm; o ambiente – militar, de artilharia”³⁵⁰.

Por outro lado, tal dificuldade expressa também uma luta interna para sedimentar em forma uma relação bastante intensa do próprio dramaturgo com o tempo. Escrevia agora em ritmo diverso daquele que marcou suas primeiras produções, em que contos brotavam quase que diariamente de sua escrivaninha. Simultaneamente, convivia com a urgência do tempo ao redor, seja pelos ecos do carregado espírito de fim de século, que mobilizava uma miríade de leituras milenaristas, apocalípticas, pessimistas; seja pela própria perspectiva do fim que subterraneamente tomava conta de sua vida, pois, como médico, sabia que sua tuberculose avançada reduzia suas expectativas de futuro.

Por fim, a própria relação de Anton Pávlovitch Tchéchov com o Teatro de Arte de Moscou (TAM) exigia de sua parte um tipo de escrita diversa daquela que sempre tivera. Depois do sucesso de *A Gaivota* e *Tio Vânia* encenadas pelo TAM e da própria visita do grupo à sua nova casa na Crimeia, onde fora morar devido ao clima mais propício para seu tratamento, passou a estabelecer uma relação mais próxima com a trupe. Mais consciente dos procedimentos cênicos, julgava necessário comparecer aos ensaios para avaliar como os atores concebiam cada personagem, bem como se certificar de que não abandonaria a peça ao que considerava então “caprichos” de Konstantin Stanislávski³⁵¹. A percepção de cada personagem e, ao mesmo tempo, a leitura do conjunto, deveriam trabalhar em plena sintonia. Tais preocupações tiveram impacto direto na escrita e reescrita da peça.

которой мы говорили на Малой Дмитровке, всё еще нет, и, вероятно, не скоро она будет написана. Я принимался раза два и бросал, так как выходило совсем не то, что нужно.” Т С Н Ё К Н О В , Cartas , v . 8 , 1899, p. 281-282.

³⁵⁰ No original: Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки! Действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми, среда — военные, артиллерия. Т С Н Ё К Н О В , Cartas , v . 9 , 1900 , p. 133.

³⁵¹ Em carta de 15 de setembro de 1900, Tchéchov disse a Olga Knipper: A peça ainda não está completamente pronta – que repouse um pouco ainda sobre a mesa (...) preciso estar presente nos ensaios, preciso! Não posso deixar nas mãos de Stanislávski quatro importantes papéis femininos, quatro jovens mulheres da intelligentsia (...). No original: “(...) пьеса еще не совсем готова, — пусть на столе полежит (...) мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо! Четыре ответственных женских роли, четыре молодых интеллигентных женщины, оставить Алексееву я не могу.” Т С Н Ё К Н О В , Cartas , v . 9 , 1901, p.117.

Diferentemente das demais, *As Três Irmãs* foi escrita especificamente para o Teatro de Arte. Enquanto a concebia, o dramaturgo tinha em mente uma série de detalhes de cena, além de atores específicos para alguns papéis. Ao mesmo tempo, Nemiróvitch-Dântchenko, então diretor literário do TAM, estava aflito com o fato de que Tchékhov burilava há mais de um ano um drama em torno de três irmãs em uma cidade do interior, mas não o concretizava, o que aumentava o risco de que nenhuma montagem sua estivesse em cartaz na nova temporada. E, segundo Stanislávski, “não havendo peça [de Tchékhov], o teatro perdia o seu aroma”³⁵². Mas finalmente Tchékhov começou a enviar os atos de *As Três Irmãs* e, após o envio do último em outubro de 1900, compareceu à leitura com o grupo. A primeira leitura do dramaturgo, no entanto, deixou o conjunto dos atores desorientados. Stanislávski recorda:

O autor estava inquieto e se sentia incomodado na cadeira de presidente. (...) Trocando impressões a respeito da peça que acabava de ser lida, uns a qualificavam de drama, outros de tragédia, sem perceberem que essas denominações deixavam Tchékhov perplexo. (...) Entretanto havia uma causa mais importante: o dramaturgo estava certo de haver escrito uma comédia alegre e durante a leitura todos tomaram a peça como drama e choraram ao ouvi-lhe a leitura.³⁵³

Após tal leitura Tchékhov ficou visivelmente incomodado. Adaptou uma série de falas e mudou várias passagens dos dois últimos atos, enviando uma versão final em dezembro do mesmo ano, a mesma que iria à cena em 31 de janeiro de 1901. Tal angústia de Anton Pávlovitch ao perceber a reação dos atores não é uma questão menor. Afinal, em uma peça onde lutam percepções tão diversas sobre o tempo, ou na qual as personagens lutam para compreender como melhor viver o presente e atribuir algum sentido à sua existência, concebê-la como uma tragédia, um drama lacrimogênio, um melodrama ou um alegre *vaudeville* poderia gerar resultados completamente diferentes.

Stanislávski enfrentou o preço de cada escolha já no processo de montagem de *As Três Irmãs*. O diretor recorda que em meio aos ensaios, a peça então lida em chave trágica por muitos deles não tinha eco, “parecida enfadonha e longa”. Em determinado momento, um ator sugeriu que imprimissem à encenação um ritmo oposto, mais

³⁵² STANISLÁVSKI, Konstantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 317.

³⁵³ Ibidem, p. 318.

acelerado, quase *vaudevillesco*, de modo que o tom geral fosse mais otimista e elevado. Para Stanislávski, no entanto, isso fez com que as falas dos personagens parecessem “derramadas” e sem sentido. Depois de muita luta para dar forma àquele texto tão complexo, em um momento de cansaço e angústia, um ator começou a arranhar uma pedra nervosamente com os dedos e provocou no diretor a imediata associação com um rato roendo algo perseverante na escuridão. A partir deste *insight*, Konstantin Stanislávski percebeu que as irmãs “não vivem consumidas pelo tédio mas, ao contrário, procuram a alegria, o riso, a animação; querem viver e não vegetar”³⁵⁴.

Ao mesmo tempo, o diretor estabeleceu o que seria o *superobjetivo* (*сверхзадача*) da peça: a *passagem do tempo*. Este tema geral orientaria a movimentação dos personagens, cenografia e sonoplastia, de modo a fazer com que todos os elementos simbolicamente confluíssem para esta ideia³⁵⁵. A partir daí, elaborou o que seria o ritmo de cada um dos atos:

Primeiro ato – alegre, vivo;
Segundo ato – atmosfera Tchekhoviana;
Terceiro ato – terrivelmente nervoso, muito rápido até o final, quando a energia se dissipa e o ritmo decresce;
Quarto ato – não está suficientemente analisado³⁵⁶.

Mesmo que o 4º ato ainda não estivesse ainda definido (o diálogo com Tchékhov sobre algumas passagens que deveriam ser cortadas continuava), é possível perceber como Stanislávski trouxe para o próprio ritmo dos atos o modo como o tema do tempo se desenvolvia ao longo da peça. O 1º ato, “alegre e vivo”, é, como veremos mais adiante, o momento em que os personagens ainda apostam na possibilidade de viver e dar sentido ao tempo presente. Para isso deveriam confluír a sonata primaveril tocada por Andrei ao fundo e a luminosidade intensa que entraria pela casa pelo “erker”³⁵⁷

³⁵⁴ STANISLÁVSKI, 1989, p. 319-320.

³⁵⁵ TISSI, Tieza. **As partituras de Stanislávski para As três irmãs, de Tchékhov**: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012. 598 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 26.

³⁵⁶ STANISLÁVSKI *apud* TAKEDA, Cristina. **O Cotidiano de uma Lenda**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003, p. 163.

³⁵⁷ O *erker* é uma espécie de espaço intermediário anexado ao corpo da casa, pendendo para fora. Em geral tem paredes de vidro e fica aberto no verão, a fim de deixar o ar fresco e a luminosidade entrarem com mais facilidade. Tieza Tissi, em seu texto de apresentação da tradução da partitura de encenação de *As Três Irmãs* para o português mostra como esta ideia de Stanislávski visava à criação de um espaço de fronteira, símbolo do diálogo que a casa das irmãs ainda estabelecia com o mundo no primeiro ato. Ver: TISSI, op. cit., p. 23.

acoplado à sala de estar e pensado exclusivamente para esta montagem³⁵⁸. Já o 2º ato, pensando em “atmosfera tchekhoviana” era concebido como uma atmosfera poética na qual operava uma sinfonia de sons (entre pausas, instrumentos musicais, barulhos de animais e objetos) e um jogo suave entre penumbra e claridade. Era o modo com que Stanislávski tentava trabalhar aquilo que Nemiróvtich-Dântchenko batizara de *corrente subterrânea* (*подводное течение*)³⁵⁹. Para ele, dado o fato de que com Tchékhov o diálogo não era o suporte principal por meio do qual a ação dramática direta, externa (ou *onstage*)³⁶⁰, ocorria, um conjunto de recursos precisaria ser mobilizado para construir uma atmosfera precisa e costurar os silêncios e interditos. Já o terceiro e o último atos incorporam a já citada tentativa de reconhecer a dinâmica viva das *As Três Irmãs*, a despeito da leitura abertamente dramática, ou trágica, dada por muitos atores. A indefinição de ritmo do 4º ato citada na carta de Stanislávski não é gratuita, já que a cena final da peça parece indicar uma completa resignação e desesperança em relação ao futuro, o que choca diretamente com a tentativa do diretor de demonstrar que elas “querem viver e não vegetar”.

Como se vê, é possível dizer que é aqui, com a direção de *As Três Irmãs*, que Stanislávski mostra o grau de liberdade com que conceberia a partir de então suas partituras de encenação das peças de Tchékhov. Se em *Tio Vânia* sua partitura era marcada por uma obsessão pelos detalhes – o “ateliê de minúcias”, do qual fala Ripellino³⁶¹ – que ilustravam o dia a dia dos personagens numa casa de província, aqui os efeitos caminhavam para configurar uma constelação espiritual específica³⁶². De orientação deliberadamente musical, tal partitura se utilizou abundantemente das *pausas* sinalizadas por Tchékhov, a tal ponto que, antes da entrada de Macha e Verchínin no meio do 2º ato, Stanislávski inseriu por volta de vinte e três pausas, quando o texto de Tchékhov indicou até aquele momento apenas quatro³⁶³. Nas palavras de Ripellino, aquele recurso abundante criava “angustiosos silêncios alusivos, como janelas abertas sobre o subtexto”³⁶⁴.

³⁵⁸ TISSI, 2012, p. 26-27.

³⁵⁹ Prefácio de Nemiróvtich Dântchenko em: ÉFROS, Nikolai. **Tri sestry**: piessa A. P. Tchekhova v postanovke Moskovskovo Khudojestviennovo Teatra. Petrogrado: Svitozar, 1919, p. 10.

³⁶⁰ O termo é de David Magarshack. MAGARSHACK, 1952.

³⁶¹ RIPELLINO, 1996.

³⁶² SENELICK, Laurence. **The Chekhov Theatre**: a Century of Plays in Performance. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997, p. 60.

³⁶³ TISSI, op. cit., p. 42.

³⁶⁴ RIPELLINO, op. cit., p. 29

Do mesmo modo, Stanislávski pediu a Tchékhov que alterasse o final previsto para a peça. Na versão inicialmente enviada ao grupo, o dramaturgo sugeria que a última cena fosse preenchida pelo povo em cortejo carregando o corpo do barão Tuzenbach, morto momentos antes em um duelo com capitão Solioni. Segundo o diretor, aquele final geraria não só problemas técnicos, como também produziria um efeito excessivamente trágico (melodramático até), de modo que a “ideia viva” do autor – presente na última fala de cada uma das irmãs, em que reafirmam quererem ainda encontrar um sentido para a vida que levam e o futuro que terão – ficaria subsumida pelo peso da tragédia³⁶⁵.

Cena do 3º ato de *As Três Irmãs*, pelo TAM. Da esquerda para a direita, Babanovskaia (Irina), Olga Knipper (Macha) e M. Savítskaia (Olga). Foto: Ficher, sem data.

Ora, tal processo colaborativo entre dramaturgo e diretor, ainda que cheio de tensões, interessa aqui pelo fato de que a reflexão sobre o ritmo e tom adequados estão diretamente relacionadas às concepções de tempo e como elas devem se apresentar na forma da peça e no espetáculo. E tal processo de elaboração foi de tal modo simbiótico que era difícil para a crítica do período entender onde terminava a dramaturgia de

³⁶⁵ TISSI, 2012, p. 598.

Tchékhov e onde começava o trabalho de direção de Stanislávski. E se a montagem galgou sucesso quase imediato com o público, o mesmo não se pode dizer da repercussão junto à crítica. Tchékhov fora duramente criticado à esquerda e à direita³⁶⁶. Críticos conservadores acusaram-no de piratear a si mesmo, ser regressivo e encher a peça com improbabilidades. E mesmo Suvórin, antigo amigo de Tchékhov, lamentou o fato do dramaturgo dar tratamento tão entediante e monótono às mesmas paixões insignificantes que Gógol e Ostróvski conseguiram encher de agitação e brilho. Já os críticos de esquerda reclamaram da excessiva inação das irmãs, pois, segundo Lunatchárski, pessoas reais se sacrificariam no presente pelo seu próprio futuro. E Mikhail Olmínski lamentou o enfoque excessivo da peça em um passado paradisíaco, pois o objetivo da vida de cada um deveria ser o de mirar o futuro³⁶⁷.

Realmente, Stanislávski tentara balancear o tom trágico de certas passagens com a sugestão de corte ao final e com a valorização de cenas leves e pequenos contrapontos sonoros e visuais, utilizados sobretudo no 1º e no 2º atos. No entanto, sua percepção de fundo, ainda que as irmãs sonhassem e desejassem viver, era a de que o presente vivido por elas era de sofrimento: “nós entendíamos uma coisa: a peça precisava de tristeza e aflição. Nós alcançamos essa tristeza por meio do riso, uma vez que três quartos da peça se baseiam no riso. Para a plateia, no entanto, não havia riso, pois a peça emanava um terrível sofrimento”³⁶⁸. Essa sua percepção oscilante não é gratuita, já que o próprio Tchékhov, diferentemente do que fizera com textos anteriores, não classificara tão peremptoriamente esta peça. *A Gaivota* trazia o indicativo de “comédia” e *Tio Vânia* um prosaico “cenas da vida rural”. *As Três Irmãs*, no entanto, era um “drama em quatro atos”.

Desse modo, após a encenação do Teatro de Arte, que durante muito tempo foi considerado o maior sucesso do grupo, alguns fantasmas continuaram rondando a peça do dramaturgo. Alguns deles, produto direto da rejeição da crítica, revelavam o estranhamento gerado por aquela nova forma dramática, então totalmente fora dos principais componentes de uma *peça bemfeita*. Outros passaram a ser também resultado de uma espécie de recorrente “mito do tchekhovismo”, reproduzido por muitos grupos de teatro, que se cristalizou ao longo do século XX como tipicamente tchekhoviano.

³⁶⁶ O teatro era então uma arte de repercussão altamente política e o TAM visto como um grupo de centro-esquerda, dado seu espírito renovador e a abertura para novos dramaturgos internacionais.

³⁶⁷ SENELICK, 1997, p. 65.

³⁶⁸ Stanislávski ao Barão Fiódor Vassiliévitch Drizen, em 03 de novembro de 1909. Apud SENELICK, 1997, p. 59-60

Esta peça condensaria a maioria deles: diálogos marcados pelo *nonsense*, ausência de ação direta clara e um excesso de pausas e símbolos sugestivos que reproduziriam a lentidão, a indolência ou o tédio da província russa.

Contribuiu para este fato um elemento importante: a fábula da peça de Tchékhov mal pode ser recuperada dentro de um quadro cronológico de acontecimentos típico. Em *As Três Irmãs* tem-se o destino dos filhos do general Prózorov – Olga, Macha, Irina e Andrei – que recebem em sua propriedade na província a visita de militares. Ao longo dos atos, vão perdendo paulatinamente espaço dentro da casa, que passa a ser ocupada pela esposa de Andrei, Natacha, a qual reivindica um quarto para seus filhos e no último ato traz o próprio amante Protopópov para a sala de visitas. Por fim, as irmãs têm a casa hipotecada devido às dívidas do irmão, os militares deixam a cidade, Olga se muda para a escola onde tornou-se diretora, Macha tem seu romance com um dos militares interrompido, Irina perde seu futuro marido – o barão Tuzenbach – em um duelo e Andrei contenta-se com um trabalho local. Não há conflitos abertos em cena e os grandes acontecimentos, como o adultério de Natacha, o incêndio na cidade, a hipoteca da casa e a morte do barão Tuzenbach em um duelo ocorrem sempre como pano de fundo, fora de cena, de modo que deles os Prózorov e seus convidados só recebem breves notícias, de repercussão oblíqua em cena.

Como vimos, para Tchékhov, a reprodução de momentos de exceção e de grandes acontecimentos só mascara a matéria cotidiana de que é feita a vida das pessoas. Ao mesmo tempo, e isso nos interessa particularmente, Tchékhov sedimenta de modo radical na forma desta peça aquilo que já emergia como tema problemático e produtivo em seus contos e peças anteriores: o tema do *tempo*, manifestado na experiência angustiada dos personagens com sua passagem. Em termos gerais, o tema do tempo é de tal modo evidente em *As Três Irmãs* que a primeira cena já revela um conjunto denso de referências às diferentes temporalidades (o tempo cíclico da natureza, o tempo moderno cronológico e o tempo como fluxo subjetivante). De Olga sabemos, logo em sua primeira fala, que é cinco de maio, primavera, dia da santa de Irina, que completa vinte anos. Em seguida sabemos que é meio-dia (o relógio badala). Estão há um ano da morte do pai e há onze anos longe de Moscou. Os personagens se reúnem para o almoço e mencionam suas idades ou o quanto envelheceram (a barriga de Andrei, a aparência de Verchínin), falam da promessa futura de Andrei como intelectual e Irina ganha um samovar velho de presente do senil Tchebutykin. No 2º ato é inverno, oito da

noite, pois estão em fevereiro e os personagens se preparam para receber os mascarados que vêm para a comemoração da *máslenitsa*³⁶⁹. Aproximadamente dois anos se passaram, pois Natacha já mora na casa com Andrei e os dois têm um filho. Andrei não se tornou professor universitário, trabalha agora na repartição com Protopópov. Irina também começou a trabalhar no correio, está cansada e com semblante completamente diverso do 1º ato. O 3º ato ocorre de madrugada, entre duas e quatro horas e provavelmente é verão, já que amanhece muito cedo. Estão a aproximadamente um ano do 2º ato, pois Irina tem 23 anos e Natacha já tem um segundo filho. Irina agora trabalha na prefeitura e aceita a sugestão de Olga de que deve se casar com o velho Tuzenbach. Recebem a notícia de que os militares serão transferidos para outra cidade, depois de alguns anos ali instalados. Já o último ato ocorre por volta de um meio dia de outono, é dia da partida do primeiro grupo de militares. Olga já não mora na casa e agora vive na escola, onde é diretora. O amante de Natacha visita a casa e provavelmente é o pai da nova criança³⁷⁰. Além de tais referências diretas ao tempo nas rubricas, a todo momento os personagens fazem referência ao cansaço, à falta de sentido e ao tédio do presente, rememoram insistentemente a Moscou de onze anos atrás, para onde querem voltar, filosofam sobre o futuro e se serão lembrados ou não daqui a centenas de anos. A presença do tempo é tão palpável que é como se ele tivesse se condensado em um objeto sólido no centro da sala ou do jardim. Sua constatação como tema de *As Três Irmãs* é inescapável³⁷¹.

Trata-se, portanto, de dar movimento dramático a um tema que se baseia, como vimos, numa dialética entre a percepção do fluxo temporal experimentado por cada personagem e o horizonte de possibilidades aberto pela província russa em um momento histórico de transição. Ou seja, produzir ação no presente com personagens que só fazem refletir sobre a vida esfacelada, sobre o passado idealizado nunca repostado, ou ainda sobre um futuro utópico que os resgate da vida vazia. O resultado é um

³⁶⁹ A *máslenitsa* (масленица) é uma comemoração pagã popular russa, realizada uma semana antes da quaresma. Durante a *máslenitsa* é comum fazerem-se panquecas (блины), que simbolizam o retorno do sol, e servirem-nas a convidados e visitantes mascarados que passeiam e brincam pelas ruas. Hoje a *máslenitsa* se converteu no tradicional carnaval de São Petersburgo.

³⁷⁰ C. Turner faz levantamento exaustivo e detalhado da presença de elementos que marcam o tempo e sua passagem ao longo de *As Três Irmãs*. Segundo ele, pode-se dizer que, ao todo, quatro anos e meio se passaram entre o primeiro e o último ato. TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry. **Canadian Slavonic Papers**. vol. 28., mar. 1986, p. 64-79.

³⁷¹ Entre os pesquisadores que já estudaram o tema é destacado o fato de que dentre todas as peças do dramaturgo, esta é a que traz tal problema de modo mais decisivo: "Parmi toutes ses pièces, ele est celle où nous voyons de la façon la plus manifeste le travail du temps sur les vies humaines". HRISTIĆ, 1982, p. 109.

mosaico de percepções só aparentemente arranjado em um conjunto harmonioso. A casa é o centro nervoso, o ponto de encontro de personalidades tão diversas dispostas lado a lado para o jantar, para jogar cartas e “filosofar”, mas, mesmo que em um espaço comum, a seta do tempo que habita o interior de cada um aponta para sentidos diversos. Ainda assim, nenhuma percepção do tempo é secundarizada pela armação da trama: em algum momento de *As Três Irmãs* cada personagem emergirá vigoroso, de modo que possamos capturar, mesmo que em instantâneo, a complexidade de seu turbilhão interno.

Esta armação prismática, típica das últimas peças do dramaturgo, é coerente com sua ambição por uma objetividade que não faça concessão a ideias pré-concebidas ou armações artificiais de intriga³⁷² (“O que cabe ao escritor é apenas representar quem, quando e em que circunstâncias falou ou pensou sobre Deus ou sobre o pessimismo. O artista não deve ser juiz de seus personagens (...). mas tão-somente uma testemunha imparcial”, diria ele em carta a Suvórin de 30 de maio de 1888³⁷³). De quebra, essa disposição nos impede que tomemos o discurso ou trajetória de um único personagem como última palavra. Mesmo quando sua fala é carregada de pungência e *pathos*, a identificação é arriscada:

OLGA: (...) O tempo vai passando, nós partiremos, e seremos esquecidos para sempre. Esquecerão nosso rosto, nossa voz e também quantos éramos, porém, o nosso sofrimento se transformará em alegria para aqueles que virão depois de nós, a felicidade e a paz reinarão sobre a terra, e as pessoas lembrarão com gratidão daqueles que vivem agora e os abençoarão. Oh, queridas irmãs, a nossa vida ainda não chegou ao fim. Viveremos! A música soa tão alegre, tão cheia de felicidade! E parece-me que logo saberemos o por que vivemos, por que sofremos (...) ³⁷⁴.

A esta altura, em que Olga fala abraçada às duas irmãs e uma música toca ao fundo, já fomos inevitavelmente tragados pelo contexto, que sugere um desfecho

³⁷² Em 1886, o irmão de Tchékhov, Aleksandr P. Tchékhov, havia esboçado um texto intitulado “Cidade do Futuro”. Após sua leitura, o então contista, já conhecido, deu dicas contundentes ao irmão: “Cidade do futuro só se tornará uma obra de arte nas seguintes condições: 1) ausência de palavrório prolongado de natureza político-socio-econômico; 2) objetividade total; 3) veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4) brevidade extrema; 5) ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 6) sinceridade (...)”. ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchékhov** – Cartas Para uma Poética. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 52.

³⁷³ TCHÉKHOV, 2002, p. 52.

³⁷⁴ TCHÉKHOV, Anton. **Teatro II**- As Três Irmãs. / O Jardim das Cerejeiras. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003, p. 65.

trágico: os oficiais foram embora, Natacha tomou conta da casa, Tuzenbach foi morto e a vida de cada uma foi completamente absorvida por uma temporalidade vazia. No entanto, ainda que tudo pareça caminhar para aquilo que Bakhtin chamou de construção “monológica” do discurso dramático, o interior do discurso do próprio personagem não o permite. O discurso de Olga, visto em detalhe, revela um verdadeiro turbilhão temporal que corre em seu íntimo: fala do tempo que passa inexorável, da certeza de que a vida não chegou ao fim, da certeza que de morrerão no futuro, da certeza de que o que são e o que fizeram será esquecido em um passado distante... Porém, mesmo com a certeza de que serão esquecidas, ela sabe que “as pessoas lembrarão com gratidão daqueles que vivem agora”. Serão esquecidas e, ao mesmo tempo, lembradas? Em verdade, a personagem parece lutar internamente para se assegurar de que nem tudo o que viveram foi em vão, mas oscila entre a certeza e a possibilidade, e o que de início era uma garantia termina mais como um desejo do que como uma realidade: “*parece-me* que logo saberemos o por que vivemos”. Logo em seguida, a já conhecida fala que encerra a peça, a qual, longe de apresentar a certeza que marcou o início da fala anterior, traz a locução conjuntiva “*se*” – ou “*se pelo menos*” – (*если бы*) que pode expressar uma condição irreal ou um pedido: “Se pelo menos nós soubéssemos, se pelo menos soubéssemos!”. É assim, em tal ambiguidade, entre a condição e o pedido, entre a hesitação e a certeza, que oscila Olga nas últimas falas de *As Três Irmãs*.

Exemplos como esse se espalham ao longo de toda a peça.³⁷⁵ Por isso, apegar-se à fala de um personagem, como se ela correspondesse às perspectivas do próprio dramaturgo, e montarmos a partir daí uma espécie de “filosofia do tempo” em Tchekhov é, como se vê, improdutivo. Sua poética consiste exatamente em deixar a validade do discurso de cada personagem em suspenso. Toda a estrutura de *As Três Irmãs* opera, na verdade, para isso – o que não significa, por outro lado, que não haja um enunciado sobre o tempo sugerido na própria tessitura dramática. O caráter problemático do diálogo, a ação indireta, as pausas e objetos que povoam o ambiente³⁷⁶ e acompanham

³⁷⁵ Do mesmo modo, Verchínin, tenente-coronel e comandante de artilharia que conheceu as irmãs quando pequenas em Moscou, oscila em relação ao que considera ser sua filosofia de futuro a depender daquilo que subliminarmente intenta comunicar a sua amante Macha.

³⁷⁶ Alguns trabalhos fundamentais sobre a dramaturgia de Anton Pávlovitch Tchekhov já atentaram para estes elementos como característicos de obra. Entre eles: MAGARSHACK, 1952, p. 159-287; CARNICKE, Sharon Marie. **Checking Out Chekhov** – a guide to the plays for actors, directors and readers. Boston: Academic Study Press, 2013. TCHUDÁKOV, A. P. **Mir Tchekhova**: Vozniknoviennie i

os personagens instalam, em seu conjunto, uma simultaneidade de temporalidades no drama que configura um discurso sobre sujeitos numa época de crise. As temporalidades habitadas por cada um disputam sua existência no mesmo espaço. Elas promovem uma luta sutil, íntima, que põe em xeque não só a velha forma do drama, como também a própria ideia de presente como temporalidade estável.

3.1. Um diálogo, muitos tempos

O início de *As Três Irmãs* traz uma imagem irresistivelmente aconchegante da casa dos Prózorov. As rubricas de abertura indicam que “é um meio-dia ensolarado e alegre”, três mulheres estão na sala de estar e na sala de jantar ao lado estão pondo a mesa para o almoço. O ar é de intimidade: uma delas corrige cadernos dos alunos andando pela sala, outra está sentada com um chapéu sobre os joelhos lendo um livro e outra está junto à janela, “imersa em pensamentos”³⁷⁷. São irmãs e por isso não há protocolos: ali, juntas, não precisam prestar contas umas às outras ou preencher o vazio com palavras de etiqueta.

Mas a imagem do lar aconchegante, acolhedor, não resiste às primeiras cenas da peça. A casa dos Prózorov é rapidamente atravessada por militares que as visitam. Assim como o pai das irmãs, que se mudara de Moscou para aquela cidade de província para servir como militar, os oficiais que frequentam o jardim, a sala e mesmo os aposentos dos Prózorov também estão ali na condição provisória de militares a serviço e têm aquela casa como extensão das suas próprias. Diferentemente do ninho familiar protegido da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, a casa de *As Três Irmãs* não é estritamente conjugal ou familiar, mas aberta, “onde reina uma aparente convivencialidade”³⁷⁸ com aqueles que circulam pelos espaços públicos e instituições. No entanto, esta convivencialidade, que compete a mulheres bem-educadas e a oficiais de linhagem aristocrática, é apenas condição aparente: ofusca não só “um incoercível sentimento de isolamento”, como também escamoteia o fato de que cada um se encontra imerso em

utverjdenie. Moscou: Sov. Pissatiel, 1986. SUKHIKH, I. N. **Problîemy poétiki A. P. Tchékhoa**. Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987.

³⁷⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 7.

³⁷⁸ SARRAZAC, 2013, p. 29.

uma sintonia, habitando uma temporalidade diversa da do interlocutor com quem conversa, para quem acena ou sorri:

OLGA: Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram os brotos nas bétulas. Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me recordo perfeitamente. Nesta época, começo de maio, em Moscou já está tudo florido, faz calor, os raios de sol inundam toda a cidade. Passaram-se onze anos, mas me recordo de tudo, tintin por tintin, como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Quando acordei hoje de manhã e vi toda essa luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.

TCHEBUTYKIN: Que nada!

TUZENBACH: Claro, que bobagem!

(Macha, pensativa, a cabeça inclinada sobre o livro, assobia suavemente uma canção.)

OLGA: Não assobie, Macha. Como pode fazer isso? *(Pausa)* Desde que vou ao liceu todos os dias e à noite dou aulas particulares, tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota. E anseio cada vez mais e mais...

IRINA: Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou.

OLGA: O quanto antes!

*(Tchebutykin e Tuzenbach riem)*³⁷⁹

IRINA: Nosso irmão seguramente se tornará professor universitário, então não irá ficar mesmo aqui. Só a pobre Macha vai continuar aqui.

OLGA: Macha nos visitará todos os anos para passar o verão em Moscou. *(Macha assobia suavemente uma canção)*

De início, o momento presente serve de gatilho para que Olga rememore sua vida em Moscou e as sensações que se tem por lá naquela época do ano. É como se ela se deslocasse do tempo partilhado com as irmãs e entrasse numa temporalidade nostálgica (“mas me recordo de tudo, tintin por tintin”), que aos poucos se impõe sobre a experiência presente: é à terra natal, é ao lugar de suas origens que deseja retornar. O presente não interessa – é aquele outro tempo que deseja viver. De repente, é convocada novamente ao tempo de agora, não só pelos dois homens na sala ao lado, que conversam em outra sintonia, mas pela irmã que assobia. Irrita-a não só a quebra em seu fluxo íntimo, mas também perceber que Macha está sintonizada com uma temporalidade

³⁷⁹ TCHEKHOV, 2006, p. 7-8.

diversa. Onde estaria a irmã? No tempo ficcional do livro que tem em mãos, em alguma memória ou simplesmente naquela temporalidade melancólica, desacelerada, que resiste a uma identificação com o presente o qual ela acredita estar partilhando com Irina? Após essa interrupção, Olga é transportada da temporalidade nostálgica e trazida para o presente. Como diria Tchêkhov, “a desarmonia entre o passado e o presente é sentida em primeiro lugar dentro da família”, e Olga a sente na forma do presente vazio que, comparado às lembranças de Moscou, é dolorosamente inferior: “tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota...”. Irina a interrompe, e só aparentemente está sintonizada com a irmã, pois não é capaz de remoer nostalgicamente essa Moscou idealizada. Para ela, Moscou só interessa se apontar para o futuro: “Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou”. E, em seguida, Irina ocupa o presente com planos para o futuro: “Nosso irmão seguramente se tornará professor universitário, então não irá ficar mesmo aqui”. Imediatamente, Olga é arrastada para essa temporalidade projetada, da qual Macha não pode participar, porque está irremediavelmente presa ao presente: “Macha nos visitará todos os anos para passar o verão em Moscou”. Macha, alheia tanto à nostalgia de Olga quanto à empolgação futura de Irina, assobia.

Partilham o mesmo espaço, falam a mesma língua, mas experimentam temporalidades diversas. Conversam, mas o diálogo pelo qual se criavam vínculos ou se desenvolviam conflitos, agora é apenas expressão fraturada de mundos (tempos) apartados:

IRINA: Hoje, quando despertei, levantei-me e tomei banho, de súbito me pareceu que tudo no mundo estava tão claro e eu sabia como se deve viver. Querido Ivan Romanitch, eu sei tudo. O homem deve se esforçar, trabalhar com o suor do rosto, quem quer que seja, e só nisso reside o sentido e o objetivo da vida, a nossa felicidade e o nosso prazer. (...) E se de agora em diante eu não levantar cedo e não trabalhar, negue-me, Ivan Romanitch, a sua amizade!

TCHEBUTYKIN: (*ternamente*) Negarei. Negarei.

OLGA: Nosso pai nos acostumou a levantar às sete horas. Agora Irina acorda às sete horas, mas permanece na cama até às nove, pelo menos, pensando sem parar em não sei o quê. E com uma cara tão séria! (*Ri.*)

IRINA: Você está acostumada a me considerar uma menina e agora estranha se meu rosto está sério. Tenho vinte anos!

TUZENBACH: Eu compreendo – e como! – que as pessoas desejem trabalhar. Em toda a minha vida nunca trabalhei. Nasci na fria e indolente São Petersburgo, numa família que nunca soube o que era trabalhar e nunca conheceu privações. Recordo-me que, quando voltei para casa depois da academia militar, era o laçao quem me tirava as botas; (...) Preservaram-me do trabalho. Porém, não conseguiram me afastar dele por completo. É chegada a hora, já se aproxima, uma imensa e saudável tempestade está por vir, já está a caminho, daqui a pouco chegará aqui e afugentará da nossa sociedade a indolência, a indiferença, o preconceito contra o trabalho, o tédio putrefato. Trabalharei (...)

TCHEBUTYKIN: Eu não trabalharei.

TUZENBACH: O senhor não conta.

SOLIONI: Daqui a vinte e cinco anos o senhor já não estará mais entre os vivos, graças a Deus. (...) ³⁸⁰

Aqui, a seta temporal de Irina continua apontada para o futuro. Diferentemente de Vânia e Sônia, que como resposta a um presente de paralisia projetavam um futuro de trabalho (“o antedivertimento por excelência”³⁸¹), ela projeta um futuro de trabalho como única resposta possível para um mundo sem sentido, o qual, ela o sabe, já a ronda. Irina ainda tem energia (“Tenho vinte anos!”), e reconhece que o mal de sua família e o de sua classe é o da inépcia, do ócio, do cotidiano que se repete com futilidades e vã filosofia. Por isso, mais do que ver no futuro de trabalho uma expiação, ela habita o futuro porque tem nele uma aposta viva: não quer repetir a vida dos demais. Ao mesmo tempo, Olga não conhece outro modo de habitar o mundo a não ser com os olhos postos no passado. À empolgação da irmã com o futuro, responde com memórias: “Nosso pai nos acostumou a levantar às sete horas”. Na Moscou e na vida com seu pai estão seus hábitos e seu vocabulário. Tuzenbach, por sua vez, experimenta a temporalidade messiânica que contrapõe seu passado de ócio e privilégios à necessidade de uma revolução, ou seja, à necessidade de uma tempestade que “afugentará da nossa sociedade a indolência”. Ele compreende o impulso de Irina porque a ama e porque sabe-se velho. Logo, conectar-se a ela é uma forma de reconectar-se ao presente. A forma de fazê-lo é abandonando a vida ociosa de barão, entregar-se à vida de civil e almejar um futuro outro, que varra do mundo o “tédio putrefato”. Mas antes que seus anseios sejam levados a sério, Tchebutykin, entregue sem resistência ao tempo morto, não vê no trabalho nem expiação, nem saída messiânica: “Eu não trabalharei”.

³⁸⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 9-10.

³⁸¹ SARRAZAC, 2013, p. 31.

Este presente dramático disfuncional, ocupado por várias temporalidades em silenciosa dispersividade, fez com que muitos intérpretes vissem nas peças de Tchêkhov a matriz de toda uma tradição teatral do século XX, que teria em Ionesco e Beckett seus principais expoentes³⁸². Para eles, a expressão dessa simultaneidade de temporalidades, ou seja, as conversas desencontradas, as falas ilógicas e cheias de citações descontextualizadas seriam característica típica do absurdismo no drama. No entanto, em Tchêkhov, os personagens ainda apostam no diálogo, apostam nessa “insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro”³⁸³. Ainda têm na casa e nas perspectivas partilhadas um ponto de apoio fraturado, mas seu. Experimentam temporalidades diversas, mas são atravessados por angústias de época comuns e anseiam salvar este tempo de agora. Em algum momento suas perspectivas se cruzam, seus desejos se encontram, seus problemas se comunicam, para logo após imergirem novamente em seus íntimos. Não à toa, com exceção de Natacha, todos serão em algum momento atravessados pela angústia com a marcha incontornável do tempo, pelo lamento diante da constatação do que poderiam ter sido e não são ou mesmo por um breve desejo de um futuro diverso da vida atual. Ainda no 1º ato, Macha se entedia da conversa entre as irmãs, sente-se desconectada de tudo aquilo, mas um fio de relação possível emerge:

MACHA: (...) estou de mau humor, não me dê atenção. (Ri entre lágrimas.) Depois conversamos, mas agora adeus, minha querida, vou sair por aí...

IRINA: (*contrariada*) Ai, como você é...

OLGA: (*entre lágrimas*) Eu a compreendo, Macha.

SOLIONI: Quando um homem filosofa, faz filosófica, ou, digamos, sofística. Mas se uma – ou duas – mulheres filosofam... isso é, senhores, como se ladsassem à lua³⁸⁴.

Solioni – com toda sua inconveniência e sexismo³⁸⁵ – e Irina estão fora de sintonia com a angústia de Macha, mas no breve comentário de Olga ainda há vestígios

³⁸² ESSLIN, Martin. **The Theatre of Absurd**. Nova Iorque: Anchor Books, 1961, p. 67-68. OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. **Bucknell Review**, 14, n13, p. 44-58, 1966.

³⁸³ SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama** – escritas dramáticas contemporâneas. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 101.

³⁸⁴ TCHÊKHOV, 2006, p. 11.

³⁸⁵ Não seria anacrônico dizê-lo, sobretudo se levarmos em conta que as ideias de emancipação feminina já tinham ganhado popularidade em romances 30 anos antes e já estavam na agenda dos debates nas principais cidades, universidades e periódicos liberais. Oficiais ilustrados como eles, portanto, certamente sabiam o peso de uma afirmação de tal tipo para mulheres igualmente ilustradas.

de vínculo ínfimo: “Eu a compreendo, Macha”. Essa relação, que passa por camadas de sentido que o discurso verbalizado só toca superficialmente, é o que permite que, nos dramas tchekhovianos, o diálogo não seja reduzido ao silêncio ou ao *nonsense*. Ao final, o que fica é a sensação de que aquelas figuras em cena vivem em estado intermediário, que ao mesmo tempo acredita e parodia o diálogo e a convivência possíveis.

A despeito dessa suspensão, não se pode deixar de levar em conta que a possibilidade do diálogo é sempre condição dada no drama, e, além disso, no caso específico de *As Três Irmãs*, o *pathos* está dado pela matéria fabulesca de que é feita a peça. Afinal, o destino que se abate sobre os personagens naquela propriedade de província é trágico, de modo que aqueles desabafos, balanços de vida e lampejos utópicos podem ser irresistivelmente tomados como última palavra. Por isso, Tchekhov faz do contrapeso irônico um movimento central em sua poética. Mais do que a temporalidade habitada por cada um, é o conjunto, como simultaneidade, que interessa – daí a recorrência de intervenções deslocadas, citações literárias descontextualizadas e solilóquios existenciais que nos permitem acessar os mundos abertos pela temporalidade de cada ao mesmo tempo em que os ironiza.

Já logo na primeira cena da peça, a mesma vista anteriormente, somos interpelados pela intervenção de uma figura que desestabiliza o fluxo temporal de Olga e interpõe uma outra sintonia:

OLGA: (...) Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me recordo perfeitamente. Nesta época começo de maio, em Moscou já está tudo florido, faz calor, os raios de sol inundam toda a cidade. Passaram-se onze anos, mas me recordo de tudo, tintin por tintin, como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Quando acordei hoje de manhã e vi toda essa luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.

TCHEBUTYKIN: Que nada!

TUZENBACH: Claro, que bobagem!

(Macha, pensativa, a cabeça inclinada sobre o livro, assobia suavemente uma canção.)

OLGA: Não assobie, Macha. Como pode fazer isso? *(Pausa)* Desde que vou ao liceu todos os dias e à noite dou aulas particulares, tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota. E anseio cada vez mais e mais...

IRINA: Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou.
OLGA: O quanto antes!
(*Tchebutykin e Tuzenbach riem*)³⁸⁶

Ela compartilha com as irmãs lembranças que já são do conhecimento de todas. Irina e Macha sabem que em Moscou nesta época do ano o sol toma conta da cidade e os jardins estão floridos. Sua rememoração tem o frescor das memórias doces: “mas eu me recordo perfeitamente”. Os elementos que emergem agora – “toda essa luz, a primavera” – não são um chamado para o presente naquela casa, naquela cidade, mas chamado para um outro lugar, um paraíso do passado. A lembrança não volta para compor uma nova vida no presente, mas para chamar de novo para aquele espaço-tempo: “desejei ardentemente estar em minha cidade natal”. Neste momento, o diálogo guarda todas as semelhanças com um solilóquio, que é imediatamente interrompido por Tchebutykin e Tuzenbach. E tal interrupção é mais da consciência do espectador que da própria Olga, já que os dois militares estão em outro cômodo e falam entre si sobre outro assunto. Toda a conversa dos dois poderia ser feita em voz alta, como um ruído constante ao que diz o personagem em primeiro plano, mas Tchêkhov promoveu uma construção que faz com que apenas este trecho específico de sua conversa chegasse até a sala das irmãs e aos ouvidos do espectador:

TCHEBUTYKIN: Que nada!
TUZENBACH: Claro, que bobagem!

Se para Olga esta manifestação poderia soar apenas como inconveniência de convidados que falam alto, para o espectador é inevitável que ela opere como uma justaposição de efeito irônico. Ou seja, toda a alegria de Olga ao reviver a Moscou do passado é isso: bobagem. Pura nostalgia romântica. A personagem continuará, como vemos, imersa nessa temporalidade. De todo modo, um contraponto involuntário (do ponto de vista dos personagens) foi promovido por Tchebutykin e Tuzenbach, que imediatamente quebra uma possível identificação do espectador com o que é dito por Olga.

Tal intervenção dos militares passou tão desapercibida por Olga que o que a incomoda não é a interrupção feita à distância, mas sim o fato de que uma de suas

³⁸⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 7-8.

interlocutoras diretas – Macha – começou a assobiar. Para a cultura popular russa, o assobio dentro de casa indica mau agouro e “espanta o dinheiro”, mas aqui o incômodo é também por saber que Macha se recusa a partilhar de suas memórias e desejos. As duas estão na mesma casa, no mesmo espaço, mas em planos temporais distintos, de modo que a cabeça inclinada sobre o livro e o assobio de Macha são também indicativos de um canal comunicativo interrompido. Nesse momento, Olga está imersa numa temporalidade nostálgica, enquanto Macha se afunda em uma temporalidade outra, marcada por uma desconexão com o ritmo do presente. Afinal, já casada com o professor Kulyguin, um homem submisso, sem personalidade e sem nenhuma perspectiva de abandonar seu pequeno emprego na escola, ela, mais do que ninguém, sabe que não adianta desejar a volta àquela Moscou.

Ainda assim, Olga continua seu solilóquio. Agora, movimenta-se naquela temporalidade nostálgica e seu foco é o presente vazio – o cotidiano de trabalho sem sentido que a consome e envelhece. Sua solução para isso é novamente esboçada, só que agora descobre um ponto de encontro com a irmã mais nova, que também partilha da mesma angústia em relação ao presente e quer se livrar dele: “Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou”. Olga, eufórica, complementa Irina: “O quanto antes!”. Neste momento, o dramaturgo justapõe um novo discurso, um novo contraponto, promovendo um anticlímax, que é percebido, antes de mais nada, pelo espectador: “Tchebutykin e Tuzenbach riem”.

A risada de ambos sugere a ironia dramática ao sistema de auto-ilusão construído pelas irmãs, pois o recurso é também antecipação do que ocorrerá no futuro. Quando o então barão Tuzenbach diz “Claro, que bobagem”, utiliza-se da palavra russa *vzdor* (вздор), que significa bobagem, absurdo, *nonsense*. Tal palavra, repetida mais uma vez adiante, tem eco inevitável no 3º e 4º atos, nos quais paulatinamente somos tomados pelo fato de que as irmãs não irão a Moscou.

David Magarshack foi um dos primeiros teóricos a denominar tal estratégia de justaposição dos discursos nos termos de um “coro”. Segundo ele, este é o procedimento constitutivo mais marcante em *As Três Irmãs* e toda esta cena que abre o 1º ato seria uma verdadeira projeção moderna do coro antigo. A própria divisão da cena em duas áreas separadas por uma colunata, com seis personagens divididos em dois grupos (as três irmãs de um lado, Solioni, Tuzenbach e Tchebutykin de outro) e o diálogo em um tipo de dinâmica baseada em estrofe e antístrofe são típicos também da

tragédia antiga³⁸⁷. Ao mesmo tempo, toda esta cena inicial não seria uma parte de todo integrada à ação da peça, pois a fala de Olga e o contraponto dos militares seriam apenas um prólogo, uma contextualização geral do espectador. Somente após a vinda dos militares para a sala de estar – e o anúncio da vinda de Verchínin – que teríamos a verdadeira abertura dos acontecimentos que compõem o 1º ato.

De início, a ideia de um *personagem-coro* soa como uma extravagância teórica, sobretudo se levarmos em conta que, diferentemente da tragédia clássica grega, as peças de Tchékhov – e as *As Três Irmãs* em especial – estão longe de pressupor a existência de uma comunidade que compartilhe os pressupostos morais necessários para a emergência dessa voz coletiva. Essa força abstrata que “representa os interesses morais e políticos superiores”³⁸⁸ teria pouco terreno na Rússia de fins do século XIX, momento difuso, atravessado pela intensa repressão intelectual e política pós-assassinato do tsar Alexandre II em 1881 e, ao mesmo tempo, palco dos mais intensos debates filosófico-políticos, que iam do marxismo nascente de Plekhánov à descrença irônica de Dostoiévski diante das grandes teorias interpretativas. Nesse sentido, do ponto de vista do papel moral do coro, mais do que assimilá-lo, Tchékhov promove a sua paródia, pois o contexto agora é de desintegração social e perda dos vínculos comunitários que outrora estruturaram o lar e a família. Ainda assim, há um aspecto procedimental que Tchékhov incorpora: aquele do coro como um corpo relativamente apartado da ação, que comenta e oferece um contraponto ao que está sendo dito e feito em cena – tanto antes como agora, é o espectador, mais que o próprio personagem, quem tem acesso à profundidade irônica do que ele diz.

Desse modo, ao invés de revelar os elos e o diálogo entre os personagens, esse personagem revela o seu isolamento e a ausência de reverberação de suas palavras:

FIEDÓTIK: Vou lhe ensinar agora outra paciência.

(Estende as cartas sobre a mesa. Trazem o samovar, Anfissa cuida dele; um pouco depois entra Natacha e também se ocupa ao redor da mesa; entra Solioni, cumprimenta os presentes, senta-se à mesa.)

VERCHININ: Como venta!

MACHA: Sim. Estou cansada do inverno. Já esqueci por completo como é o verão.

IRINA: A paciência vai dar certo, já estou vendo. Iremos para Moscou!

FIEDOTIK: Não, não vai dar certo, veja, o oito está sobre o dois de espadas. *(Ri.)* Portanto não irão para Moscou.

³⁸⁷ MAGARSHACK, 1952, p. 170-172.

³⁸⁸ PAVIS, 2008, p. 73.

TCHEBUTYKIN: (*lê o jornal*) Em Tzitzikar declarou-se uma epidemia de varíola³⁸⁹.

Fiedótik representa aqui o contraponto direto ao desejo de Irina. Se no mundo dos personagens sua brincadeira foi apenas uma leviandade típica dos jogos de cartas, para o espectador seu comentário atinge camadas profundas de sentido. Afinal, nesta cena do 2º ato já sabemos que quase dois anos se passaram em relação ao 1º, momento em que, como vimos, Irina ainda estava imersa em uma temporalidade utópica, desejosa de um futuro feliz em Moscou. Agora, é paulatinamente tragada por uma temporalidade vazia, um cotidiano de trabalho sem sentido: “Tenho de procurar outro trabalho. Esse não me convém, não tem nada do que eu almejava fazer, do que eu sonhava. É um trabalho maçante e bobo.”³⁹⁰. Desse modo, quando o personagem projeta no jogo de cartas seu desejo de ir a Moscou – abandonar aquela temporalidade morta e viver uma nova vida – é porque ainda luta em seu íntimo para que a possibilidade se concretize. Por outro lado, a resposta de Fiedótik, ouvida a partir do espectador que domina muitos elementos da trama e tem perspectiva mais ampla, sugere que o desejo de Irina é insignificante, irrealizável, a ponto de ser simbolicamente perdido em um fútil jogo de cartas.

Tal recurso gera inevitável efeito de distanciamento, convida o espectador a não tomar os desabafos dos personagens como última palavra e submeter seu discurso à crítica. Esta condição ambígua que opera na forma dramática de *As Três Irmãs* é o que permite perceber que diante do sofrimento de Olga e Irina o mais importante não é mais saber se a experiência do presente é ruim em comparação à experiência na outrora feliz Moscou, mas sim saber por que tal lamento ainda é repetido, em forma nostálgica. Que papel cumpre a imersão insistente nessa temporalidade?

Parece-nos assim, que, mais que porta para uma temporalidade nova, Moscou é um anteparo para a ação e para uma real experiência do presente. Ao final da peça ninguém retorna à capital, pelo contrário: os militares vão para alguma região distante e as irmãs paulatinamente tornam-se mais enredadas ao tempo morto sobre o qual tanto lamentam. Logo no 1º ato e em meio a extasiada conversa com o recém-chegado tenente-coronel Verchínin, Irina afirma: “Esperamos estar lá já no outono. É a nossa

³⁸⁹ TCHEKHOV, 2006, p. 31-32.

³⁹⁰ Ibidem, p. 28.

cidade natal. Nascemos lá. Na antiga Rua Basmánnaia... (*Ambas riem de alegria*)”³⁹¹. No entanto, no 2º ato, dois anos depois, ninguém partiu. Após chegar do trabalho cansada e demonstrar seu incômodo com a presença de Tchebutykin, que voltou a beber, e também com o irmão Andrei, que perdeu dinheiro novamente no jogo, Irina desabafa: “Meu Deus, sonho todas as noites com Moscou e fico transtornada. (*Ri.*) Em junho mudaremos para lá... e até junho... fevereiro, março, abril, maio... é quase meio ano!”³⁹². E no 3º ato, já há um ano de distância do anterior, em meio ao cansaço de uma noite em claro e após um arroubo de consciência sobre o que se tornou a vida do irmão outrora promissor, lamenta chorando: “Onde tudo foi parar? Onde foi parar? Onde? Meu Deus, meu Deus! Esqueci tudo, tudo! (...) Esqueço tudo, cada dia mais e mais, e a vida se esvai, e nunca voltará, nunca mais. Nunca iremos a Moscou... Sinto que nós nunca sairemos daqui”³⁹³. Ao final desse mesmo ato, ela implora à irmã mais velha: “Suplico-lhe que viajemos. Nada no mundo se iguala a Moscou! Vamos para lá, Olga! Vamos para lá!”³⁹⁴.

Idealização do passado, a cidade representava para os Prózorov a perfeição.³⁹⁵ Moscou era naquele período uma espécie de “Meca da *intelligentsia*”, de modo que um moscovita da aristocracia facilmente sofreria com o cotidiano da vida de província³⁹⁶. Lá, as habilidades linguísticas de Andrei e das irmãs, bem como o talento musical de Macha, poderiam ser exercitados e todos encontrariam terreno para o cultivo das artes e de conversas elevadas. Mas naquela cidade provinciana, todas essas habilidades lhes pareciam inúteis e supérfluas. Andrei lamenta no último ato o tipo de vida a que está fadado a ter ali:

ANDREI: (...) A nossa cidade tem já duzentos anos, conta cem mil habitantes, mas não há um único ser que não se assemelhe aos demais, (...) não há uma só pessoa merecedora de um mínimo de atenção,

³⁹¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 13.

³⁹² Ibidem, p. 29.

³⁹³ Ibidem, p. 48.

³⁹⁴ Ibidem, p. 51.

³⁹⁵ McVAY, Gordon. **Chekhov's Three Sisters**. Bristol: Bristol Classical Press, 1995, p. 45.

³⁹⁶ BRUFORD, Walter Horace. **Chekhov and his Russia: a sociological study**. Hamden: Archon Books, 1957, p. 22-27. O próprio Tchékhov, em carta de 06 de janeiro de 1899 a V. M. Sobolévski, lamenta sua distância da agitada Moscou. Isolado na Crimeia, devido ao tratamento da tuberculose, desabafou ao amigo: “sobre a residência na Crimeia, depois lhe escreverei mais detalhadamente, pois escrever sobre isso agora não é tão prazeroso, já que sinto falta de Moscou. Sinto falta dos moscovitas, dos seus jornais e do tilintar dos sinos que eu tanto amo.”. No original: “О своем водворении в Крыму буду еще подробно писать Вам, теперь же писать об этом не особенно весело, потому что я скучаю по Москве. Скучно и без москвичей, и без московских газет, и без московского звона, который я так люблю.” TCHÉKHOV, v. 8, cartas, 1980, p. 17-18.

capaz de despertar a inveja ou um desejo de imitá-la... Elas se limitam apenas a comer, beber, dormir, depois morrem. Nascem outras, que também comem, bebem, dormem, e para impedir que o tédio as destruía diversificam a vida dedicando-se a mexericos venenosos, à vodca, às cartas (...) ³⁹⁷

O cronotopo da província russa, como vimos, se resume na impressão do personagem, que só vê ali repetição vazia: “apenas comer, beber, dormir” e “morrer”, ao mesmo tempo em que sugere, nas palavras de Mikhail Epstein, um lugar alienado “de si mesmo”, que projeta a existência de um centro fora de si, transferido para outro espaço e outro tempo – daí o fato de que insistentemente se lamenta uma vida outra, longe dali ³⁹⁸. De qualquer modo, se por um lado podemos perceber a partir desta condição espaço-temporal a sensação de deslocamento vivida pelos personagens (é lá, na Moscou, que se viveria uma temporalidade verdadeira, um presente cheio de sentido), por outro, pouco se sabe sobre o que havia de tão especial neste passado e que experiências seriam essas que a vida longe da capital nunca alcança.

Resta suspeitar se o caráter inalcançável de tal temporalidade não advém, como a própria ironia do contraponto sugere, de uma idealização nostálgica. No 1º ato, Verchínin é saudado entusiasticamente pelas irmãs justamente por vir de Moscou. Nada interessa mais do que o que ele tem a dizer sobre a cidade, onde mora e como estão as coisas por lá. No entanto, ele é o primeiro a contestar verbalmente a idealização de Olga, mostrando-lhe que a vida naquela cidade de província não perde em nada para a vida na capital:

VERCHININ: Durante algum tempo morei na Rua Niemetzkaia [em Moscou]. Da Rua Niemetzkaia costumava ir para o Quartel Vermelho. No caminho há uma ponte sombria, e sob ela se ouve o murmúrio das águas. Quem passar por lá sozinho se sentirá tomado de tristeza. (Pausa) Mas que rio lindo, que rio magnífico, tem aqui! Que rio magnífico!

OLGA: Sim, porém é gelado. Aqui faz frio e tem muito mosquito.

VERCHININ: Não é bem assim. O clima daqui é o bom e saudável clima eslavo. Bosques, rio... e também bétulas. De todas as árvores a que mais gosto é a querida e recatada bétula. Viver aqui é uma verdadeira felicidade... (...) ³⁹⁹

³⁹⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 59-60.

³⁹⁸ EPCHTEIN, Mikhail. “Provintsia”. In: **Bog dietalei: Naródnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii** (Esseístika 1977-1988). Moscou: Iz. R. Ielinina, 1998, p. 29-31.

³⁹⁹ TCHÉKHOV, op. cit., p. 14.

Esta desmistificação dos discursos ocorre em outros momentos da peça, de modo ainda mais sutil. No 3º ato, quando Olga se apressa e organiza roupas para serem doadas aos desabrigados atingidos pelo fogo na cidade, é interpelada pelo surdo Ferapont:

OLGA: Tome, leve isto para baixo. Aí debaixo da escada estão as senhoritas Kolotilin... dê isso a elas... E isto também...

FERAPONT: Sim, senhora. Em doze, Moscou também ardeu em cinzas. Deus, meu senhor! Os franceses ficaram admirados.

OLGA: Está bem, vá...⁴⁰⁰

É novamente Ferapont quem interage com Andrei no 4º ato, quando o outrora jovem promissor é agora apenas um funcionário de repartição na cidade de interior, traído pela mulher:

FERAPONT: O quê? São os papéis; tem de assiná-los.

ANDREI: Estou farto de você.

FERAPONT: (*entrega-lhe os papéis*) O porteiro da Secretaria de Finanças me disse agora mesmo que no inverno em São Petersburgo fez duzentos graus abaixo de zero.

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! Fica tudo tão leve, tão espaçoso; se ao longe rompe uma luz, vejo a liberdade, vejo a mim e a meus filhos nos livrarmos do ócio, do *kvas*, do ganso e do repolho, da sesta, da abjeta falta do que fazer...

FERAPONT: Ele diz que ficaram congeladas mais de duzentas pessoas. O povo morria de medo... Foi em São Petersburgo ou em Moscou, já não sei mais...⁴⁰¹

No discurso de Ferapont, Moscou é um local de excentricidades. Da meca desejada pelas irmãs e por Andrei, idealizada pela nostalgia, passa a ser mais um sonho invertido, um local grotesco, onde faz duzentos graus abaixo de zero, onde uma corda foi estendida sobre toda a cidade ou onde tudo pegou fogo. Ainda assim, não se tratam de diálogos *nonsense*, que funcionariam como prova formal do absurdo completo da vida, mas sim uma tentativa de diálogo naquilo que ele guarda de mais característico no drama, só que em um ambiente em que as condições para sua realização não estão mais dadas. Neles, Ferapont promove a crítica involuntária ao edifício erigido pelos Prózorov sobre si mesmos e opera, desse modo, como antecipação do próprio coro na

⁴⁰⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 40-41.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 60.

contemporaneidade. Jean-Pierre Sarrazac diria que este coro tende a disseminar sua função em todos os personagens, não é mais alguém elevado ou fora do comum, mas um indivíduo qualquer diluído na massa, atravessado pelas contradições sociais, ideológicas e – acrescentamentos – *temporais* que fazem parte dela⁴⁰². Ao fim e ao cabo, esse reforça a ideia de que Andrei e as irmãs adiam a possibilidade do próprio embate pelo diálogo não por ausência de vontade de algo melhor, mas por uma completa cisão da comunidade do lar e por uma profunda alienação entre suas capacidades e o mundo os cerca.

Do mesmo modo, tal resistência ao embate no presente se manifesta na própria emergência da repetição de Moscou como um *leitmotiv*. Se no 1º ato Olga e Irina clamam por Moscou “Para Moscou!” (*в Москву!*) porque o presente ainda é palco de possibilidades, no 3º ato, quando ele já ganhou a forma evidente do tédio e da repetição sem sentido, o próprio discurso se esvazia. É neste ato – quando a cidade pega fogo e, metaforicamente, suas próprias vidas – que se reafirma a ironia da busca vã por aquele tempo outro em Moscou: Irina aceitou o conselho da irmã mais velha de se casar, mesmo que a contragosto, com o barão Tuzenbach. Isso significava sacramentar sua vida na província, com um homem velho e sem brilho – sacramentar sua resignação face ao presente como temporalidade morta e à província como repetição vazia. Neste momento, Moscou torna-se a repetição grotesca pela linguagem, a qual está longe de operar como impulso de libertação e impossibilidade de conversão do presente em experiência significativa. Tal qual o paciente que, na compulsão à repetição, não encara a própria doença como um adversário digno (e, portanto, não se reconcilia com uma temporalidade que reprime)⁴⁰³, Irina é incapaz de enfrentar as cadeias que tornam sua vida um cotidiano vazio. Nesse sentido, ir ou não a Moscou torna-se uma questão menor, pois é difícil imaginar que fariam de sua vida por lá algo qualitativamente diferente do que fazem de sua vida na província. Ao fim e ao cabo, como repete insistentemente Tchebutykin ao final da peça: “Tanto faz!”⁴⁰⁴.

⁴⁰² SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Escritas Dramáticas Contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 111.

⁴⁰³ FREUD, S. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2016, p. 91-94.

⁴⁰⁴ TCHÉKHOV, 2006, p. 64-65.

A desestabilização do diálogo e, por extensão, daquele presente estável e homogêneo que sempre regeu o drama tradicional, também é sentida pela emergência constante de citações no discurso dos personagens. Elas têm irremediável efeito irônico e, antes que sejamos completamente levados pela temporalidade do personagem que fala, somos atravessados violentamente por uma outra. Ao longo de toda a peça, o estranho capitão Vassili Vassílievitch Solioni recorre a elas, como se não fosse capaz de conviver de outro modo:

TUZENBACH: Frequentemente sinto raiva do senhor. Vive me provocando quando estamos na companhia de terceiros. Não obstante, de alguma forma me é simpático. Caramba, hoje eu quero me embriagar. Vamos beber!

SOLIONI: Vamos. (*Bebe.*) Com o senhor, barão, nunca tive problemas. Mas o meu caráter é igual ao de Liérmontov. (*Em voz baixa.*) Dizem até que temos alguma semelhança física. (Retira do bolso um frasco de perfume e derrama um pouco nas mãos.)

TUZENBACH: Vou passar para a reserva, já apresentei o pedido. Basta! Fiquei refletindo por cinco anos, mas finalmente, resolvi. Quero trabalhar.

SOLIONI: (*declama*) “Aleko, não se zangue... Esqueça, esqueça seus sonhos...”⁴⁰⁵

Solioni declama “Aleko, não se zangue... Esqueça, esqueça seus sonhos...”. Aleko é personagem do conto em versos “Os Ciganos” (*Цыганы*), de Púchkin. Na história, o herói abandona a vida de luxo e glamour de São Petersburgo e passa a viver com os ciganos, quando se apaixona por uma jovem cigana. E se a impressão imediata é a de que Solioni apenas repete seu tique irremediável, que o isola pela linguagem e demonstra sua inabilidade de convivência coletiva, ao mesmo tempo a citação tem efeito irônico, pois, em uma mesma fala, ele antecipa o futuro duelo que terá com seu interlocutor e também o fato de que, pela citação de Púchkin (“Esqueça, esqueça seus sonhos”⁴⁰⁶), ele o desilude indiretamente de seus planos: não adianta sonhar com um futuro de trabalho, porque nada disso será alcançado, seja porque isso faz parte de sua ilusão de classe, seja pela iminência da morte. Mas se Tuzenbach não é capaz de captar completamente tal jogo, Tchékhev aposta que o espectador o será.

Corpo estranho que são no fluxo da conversação, as citações insistentes de canções, versos e ditos populares não só instalam elementos de *nonsense* nos diálogos –

⁴⁰⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 34.

⁴⁰⁶ No original: “Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои.” Т Ч Е К Х О В , в . 13, 1978, p. 151.

nonsense como reprodução dos automatismos e discursos não lógicos de que é feito o cotidiano – como também, por meio do distanciamento cômico, operam como comentário crítico ao que dizem os personagens e revelam sentidos para além do discurso expresso. Nem sempre foram um recurso bem-vindo no drama tradicional⁴⁰⁷ e sua presença no corpo dos diálogos remete inevitavelmente à existência de um discurso fora daquele presente fechado, ou seja, são uma temporalidade diversa que invade o fluxo presente. Não só o efeito epicizante de estranhamento neste processo torna-se inevitável – daí a abundância com que Brecht mais tarde o empregaria⁴⁰⁸ – como também um deslizamento poético, que distensionava o diálogo e o ocupa com lirismo. Afinal, a intromissão da citação – como réplicas esparsas que se repetem e operam como uma voz paralela – gera uma suspensão que quebra o fluxo horizontal do tempo dramático e inevitavelmente convida a uma verticalidade subjetiva⁴⁰⁹, a uma investigação do interior do personagem, cuja referencialidade da linguagem não dá conta de expressar de todo.

Essa disposição ao mesmo tempo épica e lírica está até mesmo em Solioni, que, desde o início, é um personagem antissocial, incapaz de se juntar aos demais e com eles partilhar da mesma etiqueta. Logo no 1º ato, como vimos, quando Macha lamenta seu atual estado de irritabilidade, Solioni comenta: “Quando um homem filosofa, faz filosófica, ou, digamos, sofística. Mas se uma – ou duas – mulheres filosofam... isso é, senhores, como se lardassem à lua.”⁴¹⁰. Macha imediatamente o repreende, chamando-o de desagradável. Constrangido, ele responde com um trecho da fábula “O camponês e o trabalhador” (*Крестьянини и работник*), de Krylón: “Não conseguiu sequer gritar, com o urso prestes a lhe pegar”⁴¹¹. O espectador russo seria imediatamente tocado pelo contexto de origem da citação⁴¹², que sugere estranhamento e leva ao riso. No entanto, este “sufocamento” do camponês, que antes de gritar é censurado pelo urso, tem eco no último ato, quando Solioni se prepara para duelar com Tuzenbach e convoca apressado Tchebutykin como testemunha. Tchebutykin se irrita,

⁴⁰⁷ PAVIS, 2008, p. 48.

⁴⁰⁸ BRECHT, Bertolt. O Pequeno Organon para o Teatro. In: **Teatro Dialético**. Trad. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. A

⁴⁰⁹ MENDES, Cleise Furtado. The lyrical action in contemporary drama. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 9-10, 2015.

⁴¹⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 11

⁴¹¹ No original: “Он ахнуть не успел, Как на него медведь надел”. Т Ч Е К Х О В , v . 13 , 1978, p. 125.

⁴¹² MAGARSHACK, 1952, p.162.

ao que Solioni imediatamente recita os versos de Krylón. Agora, ao final da peça, a situação está invertida: Solioni é o urso que segue as pessoas. Sabe que poderá matar Tuzenbach no duelo e essa seria sua vingança por Irina não aceitar seu amor e indiretamente uma resposta a Macha, pela ofensa do 1º ato.

Da mesma maneira, Solioni borriфа perfume nos pulsos a todo momento, mas no último ato, às vésperas do duelo, o gesto ganha outra conotação: “Derrubei o vidro quase inteiro nas mãos e elas continuam fedendo. Cheiram a defunto... (*Pausa*). Sim... Recorda esses versos de Liérmontov?... ‘E o rebelde busca a tormenta. Como se lá residisse a paz...’”⁴¹³. Ora, aqui Solioni mobiliza duas informações externas que para o público russo e o frequentador de teatro têm inúmeras conotações e introduzem uma temporalidade outra: as mãos ensanguentadas de Macbeth, que parecem impossíveis de serem limpas, e o fato de que o poeta russo Liérmontov morreu jovem em um duelo. Nesse momento, mais uma vez, ainda que os personagens não consigam dimensionar o sentido de uma das citações de Solioni, o espectador poderá perceber seu caráter premonitório na trama:

(...) a citação atualiza seu contexto inicial e o instala numa relação frequentemente implícita com o contexto citante. Nesse caso, ela recorre à atividade interpretativa do espectador, tornado “terceiro na relação dual, negociador e não hermeneuta” (Compagnon). Numa primeira fase, a citação com intertexto externo causa acima de tudo um efeito de real, mas serve também muitas vezes para sobredeterminar, visando ao espectador, as réplicas dos personagens doravante incapazes de verbalizar tudo.⁴¹⁴

Tchékhov recorre à citação direta ou indireta no discurso e na ação de quase todas os personagens: há citações em latim nas falas de Kulyguin, professor de colégio e marido de Macha; nas comparações que Solioni faz de si mesmo com Liérmontov ou no uso que faz dos versos de Púchkin e Krylón; no “Trom-tom-tom / Tom-tom” de Verchínin e Macha, brincadeira sedutora que é reminiscência do diálogo entre Liêvin e Kitty em Anna Kariênina, de Tolstói; nos trechos de música de salão que Tchebutykin canta para demonstrar alheamento a tudo que ocorre na casa... Se elas, como já vimos, acentuam o deslocamento do espectador e geram uma espécie de estranhamento que

⁴¹³ TCHÉKHOV, 2006, p. 58.

⁴¹⁴ HAUSBEI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, 2012, p. 50.

move a própria temporalidade do drama enquanto forma (misturando, na terminologia de Anne Ubersfeld, as temporalidades da “ação representada” e a temporalidade do espectador, que recorre a seu próprio repertório cultural), ao mesmo tempo revelam muito da própria relação dos personagens com o tempo em que vivem. Vladímir Katáiev destaca que tais citações contribuem para comprovar o quanto tais personagens vivem em um mundo passado, uma temporalidade nostálgica, que se repete: “já se sabe há muito tempo o que acontece com elas: são ‘velhas histórias’, ‘histórias enfadonhas’”⁴¹⁵.

Tal tipo de relação com o passado torna o diálogo oblíquo, pois é também uma forma de resistência ao enfrentamento direto do presente e, portanto, ao diálogo. Logo na abertura do 1º ato, Macha está vestida de preto, imersa na leitura de um livro. Enquanto Olga e Irina projetam a possibilidade do retorno à gloriosa Moscou, ela assobia. Não pode e não quer partilhar daquilo que não pode usufruir – seu tempo é outro. Está presa à cidade, casada com um homem medíocre que, segundo suas palavras, “vive a vida sob determinadas formas”. Todos sabem que, de início, é a única que não tem condições de se livrar desse presente insuportável, fadado à repetição. Diz Irina: “Nosso irmão seguramente se tornará professor universitário, então não irá ficar mesmo aqui. Só a pobre Macha vai continuar aqui”⁴¹⁶.

Por isso, enquanto as irmãs falam do quando despertaram felizes, enquanto Irina manifesta seu desejo de fazer do presente uma coisa nova, de trabalhar e dar sentido à vida e enquanto Tuzenbach partilha sua expectativa mundo futuro sem ócio, Macha fica em silêncio. De repente, levanta-se enfadada e cantarola, prestes a ir embora: “Junto ao mar há um carvalho, uma corrente de ouro pende de seus galhos... uma corrente de ouro pende de seus galhos”.⁴¹⁷ Aqui Macha canta o poema épico “Ruslan e Liudmila”, de Púchkin⁴¹⁸, que possui uma história de amor à época amplamente conhecida. A imagem que ele evoca convida a um inevitável perscrutamento do fluxo interior, de feição lírico-poética, pois o carvalho próximo ao mar e a corrente de ouro pendurada sugerem, entre outras coisas, a solidão, o abandono, os projetos outrora belos e brilhantes que agora não dispõem de motor vital. Macha canta estes versos mais três vezes durante a peça,

⁴¹⁵ KATAEV, Vladímir Borisovitch. **If Only We Could Know** – An Interpretation of Chekhov. Trad. Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R. Dee, 2002, p. 258.

⁴¹⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 8.

⁴¹⁷ Idem, p. 11. No original: “У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Златая цепь на дубе том...”. TCHÉKHOV, v. 13, 1978, p. 124.

⁴¹⁸ No poema de Púchkin, Liudmila é abuzada por um feiticeiro e Ruslan passa por uma série de aventuras e provas para resgatá-la.

como um verdadeiro refrão. Ao final do 1º ato, quando Fiedótik presenteia Irina com uma piorra, e ao final do último ato, imediatamente após a partida do então amante Verchínin. Depois da partida do militar, e, diante da constatação constrangida de seu marido de que sua esposa o traía, Kulyguin tenta consolá-la: “Recomeçaremos a nossa vidinha de antigamente e não lhe direi uma única palavra, não farei a menor alusão, nunca...”⁴¹⁹. É a partir daí que Macha, reprimindo os soluços e gritando que irá enlouquecer, repete insistentemente esses versos de Púchkin.

Como se vê, ao final, a citação ganha contornos diferentes de seu primeiro emprego no início da peça. Dimensiona a dor de Macha ao ativar nos espectadores a história do casal apaixonado de Púchkin, mas também sugere a incapacidade do personagem de se expressar aberta e claramente sobre a dor vivida no presente. Por fim, sugere o peso do passado que segue se desdobrando na forma da nostalgia e, ao que tudo indica, continuará no futuro, pois “voltarão a viver a vidinha de antigamente”.

Mas, se o pedido de Kulyguin convida à resignação, Macha não o aceita de todo. Se do ponto de vista da ação direta a peça traz personagens que não se movem do primeiro ao último ato (apenas Natacha ocupa a casa e os militares partem), o tempo experimentado por cada um não é de modo algum estático. No íntimo de cada um, a disposição é de movimento, luta. O contato superficial com Macha faria supor que desde o início sua atitude é de desistência, dada sua indiferença ao que sonham e desejam todos. Sua primeira manifestação longa na peça o sugere:

MACHA: Tanto faz... eu voltarei à noite. Adeus, querida. (*Beija Irina*) Desejo-lhe mais uma vez saúde e felicidade. Em outros tempos, quando nosso pai ainda vivia, nos dias de santo sempre vinham trinta ou quarenta oficiais nos visitar e faziam muito barulho. Hoje, temos aqui apenas uma pessoa e meia e o silêncio é de um deserto. Bem, vou indo. Hoje me sinto melancólica... estou triste, não me dê atenção. (*Ri entre lágrimas.*) Depois conversamos, mas agora adeus, minha querida, vou andar por aí...⁴²⁰

Ora, Macha é a personagem que desde o início vive de forma mais aguda a experiência da passagem do tempo e a irritação com o presente. Por isso, dizer

⁴¹⁹ ТЧЕКHOV, 2006, p. 62-63.

⁴²⁰ No original: “Маша. Все равно... Приду вечером. Прощай, моя хорошая... (Целует Ирину.) Желаю тебе еще раз, будь здорова, будь счастлива. В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне... Я уйду... Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня. (Смеясь сквозь слезы.) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь.” ТЧЕКHOV, v. 13, 1978, p. 124.

“melancolérica” tem, para Tchékhov, um significado específico: “Uma evidente desgraça – seus nervos estariam à flor da pele e uma indisposição psicológica não lhe daria sossego, a qual os seminaristas chamam de melancólera (...)”⁴²¹. Além disso, o melancólico seria, desde os gregos, aquele que diante da perda de algo precioso, amarga no presente a tristeza por não poder recuperá-lo⁴²². Ele vê com sofrimento o passado – dado o fato de que é lá que reside o brilho perdido – e se perturba com o futuro – dada a falta de perspectivas e o medo do prolongamento da dor.

No entanto, Tchékhov se mostrava reticente à ideia de que Macha fosse vista como uma personagem incapaz de lutar contra esta sua condição e assim reduzida à imagem contemplativa do melancólico – a mesma que Benjamin mobiliza a partir do quadro “Melancolia I”, de Dürer⁴²³. Por isso, insistia nas sugestões a Olga Knipper (já sua companheira à época e atriz que faria a personagem na montagem de Stanislávski), que Macha não deveria assobiar com tristeza a canção na primeira cena. Seu estado deveria ser de leve irritação.

Melancolia I (1514), de Albrecht Dürer.

Detalhe para a ampulheta ao lado do sino –
símbolo da passagem do tempo que o melancólico contempla.

⁴²¹ A palavra, já usada por Tchékhov em *Ivánov*, aparece em sua carta a Suvórin de 24 de agosto de 1893, que é quando ele apresenta a definição citada. No original: “(...) Одна несомненная беда — у Вас нервы подгуляли и одолела Вас психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерхлюндией. (...)” TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch, 1974-1983, p. 229, Cartas v.8.

⁴²² KLIBANSKY, PANOFKY & SAXL. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.

⁴²³ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 176-178.

Desse modo, o dramaturgo buscava ressaltar – ainda que com o vocabulário clínico – a vocação do melancólico para os sentimentos extremos. Não à toa, no 1º ato, Macha passa pelos mais variados humores: distância e enfado diante da esperança das irmãs, frustração pela falta de opções (“saber três línguas nessa cidade é um luxo desnecessário”⁴²⁴), interesse pelas palavras do charmoso Verchínin (“Vou ficar para o almoço”⁴²⁵), irritação com o marido (“Está bem, eu vou, mas me deixe em paz, me deixe em paz, por favor”⁴²⁶), ironia (“Vou tomar um cálice de vinho! Eta vida boa... mas o que se pode fazer!”⁴²⁷) e paixão triste (“Junto ao mar há um carvalho; uma corrente de ouro pende de seus galhos...”⁴²⁸). Esta perspectiva vem de uma tradição hipocrática, que associa a melancolia a um problema fisiológico e a um desequilíbrio “humoral”, pois a bile negra, “quando encontrada em excesso, poderia provocar reações mentais muito variadas, desde a indolência e a apatia, quando mais fria, até estados agitados e eróticos, quando mais quente. Sua ação está ligada a um desvio da norma regular, rumo a *extremos*”⁴²⁹.

Tais extremos é que estão na associação da condição melancólica ao planeta Saturno, por ser o mais elevado e extremo, e ao deus Cronos, por ser o deus do tempo, aquele que é dual: constrói e destrói, concebe e mata.⁴³⁰ No entanto, no nosso caso, interessa-nos menos a concepção fisiológica de um melancólico como alguém defasado de proporção, e sim a luta interna a este desequilíbrio e a percepção temporal aguçada dela oriunda. Ou seja, vivendo entre extremos, o melancólico experimenta constantemente o descolamento temporal, daí sua capacidade de ver melhor. No entanto, justamente por ser dotado de uma capacidade elevada de percepção e por aspirar a uma vida além dos limites que lhe são colocados no presente, ele sofre mais agudamente com a consciência de sua impossibilidade:

⁴²⁴ TCHÉKHOV, 2006, p. 17.

⁴²⁵ Ibidem, p. 17.

⁴²⁶ Ibidem, p. 19.

⁴²⁷ Ibidem, p. 21.

⁴²⁸ Ibidem, p. 22.

⁴²⁹ TELLENBACH. *La mélancolie*, p.30-8 apud GUINSBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante* – elementos melancólicos em Lira dos Vinte Anos, de Álvares de Azevedo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1997, p. 52.

⁴³⁰ KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL, 1989, p. 31-32; p. 227-234.

(...) o melancólico teria como meta enfrentar sua própria ignorância e inércia, e cada etapa desse percurso o conduz à consciência do que ele não pôde alcançar. Esse propósito é, por natureza, impossível, não tendo fim. A busca de consciência, ao avançar, se constitui como reconhecimento dos próprios limites.⁴³¹

É por isso que Macha sofre tanto diante da constatação de que Verchínin envelhecera (“Naquele tempo o senhor só usava bigode. Ai, como envelheceu! Como envelheceu! (*Entre lágrimas.*) Como envelheceu!”⁴³²). O envelhecimento do militar é a constatação de que o tempo está passando para ele, para ela e para todos. Não só passará como enterrará a memória desses que vivem um tempo morto: “Da mesma forma não recordarão os nossos rostos tampouco. Acabarão se esquecendo de nós”⁴³³. Mas se por um lado sua condição inicial era a do melancólico tradicional que encara o mundo como se estivesse morto, optando pelo silêncio e a solidão, com a chegada de Verchínin tem o gatilho para converter sua angústia em luta direta. Por isso, o modo inspirado como o militar ignora esta realidade dolorosa do tempo presente e tece longas reflexões sobre a possibilidade de um futuro, impressiona-a imediatamente. Ainda assim, a consciência dos limites ronda-a insistentemente, pois o marido a segue pela casa a todo momento, como uma sombra, sugerindo que “a velha vidinha de sempre” continua ali a espreitá-la.

Macha é portadora de uma consciência aguda da passagem do tempo. A dificuldade de lidar com a perda, expressa na inatividade e no desinteresse pelo mundo externo⁴³⁴ se desenvolve numa angústia contínua pela “frustração de expectativas de superação de limites, pelo reconhecimento da transitoriedade e da finitude”⁴³⁵. Assim, no último ato, se sua citação dos versos de Púchkin parece o canto nostálgico e resignado diante da consciência da perda, essa não é sua última palavra. O imperativo da luta cotidiana contra o fluxo do tempo continua: “Eles vão embora, um já se foi completamente... Completamente e para sempre. E nós ficaremos sozinhas, e recomeçaremos a vida. É preciso viver... É preciso viver...”⁴³⁶

⁴³¹ Formulação a partir de W. Szilasi em: GUINSBURG, 1997, p. 58.

⁴³² TCHÉKHOV, 2006, p. 14.

⁴³³ Ibidem, p. 14.

⁴³⁴ “A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima.” FREUD, S. “Luto e Melancolia”. **Novos Estudos Cebrap**. Tradução: Marilene Carone, v. 32, São Paulo, 1992, p. 131.

⁴³⁵ GUINSBURG, op. cit., p. 59.

⁴³⁶ TCHÉKHOV, op. cit., p. 64.

Mas se a disposição interna de Macha não é a de uma temporalidade estática, há personagens como Tchebutykin para quem a condição melancólica se converteu em estado irreversível de inação e desistência. Parece não haver luta nem mesmo em seu íntimo. Seu grande amor do passado – a mãe de Irina, Macha, Olga e Andrei – se tornou espécie de objeto de desejo e felicidade jamais repostos. Fora dele, a vida perdeu o interesse e se tornou um grande acúmulo de erros e frustrações: “nunca na vida fiz nada. Desde que terminei a faculdade não movi mais um só dedo, não li um único livro”⁴³⁷. Ao lado dessa diminuta estima própria⁴³⁸ acumulam-se símbolos de sua prisão íntima ao passado. No 1º ato, por exemplo, presenteia Irina com um samovar caro, conhecido por ser um presente dado pelo marido à esposa em suas bodas de prata ou de ouro. Em suma, um verdadeiro anticlímax e, ao mesmo tempo, contraponto irônico à felicidade e ao desejo de vida da jovem. No 3º ato, ao ouvir a notícia de que os militares partirão da cidade, bem como a reafirmação pueril de Irina de que elas também se mudarão para Moscou, Tchebutykin deixa cair o relógio de porcelana da falecida mãe, seu antigo amor. Diante da reprovação geral, manifesta irônica e agudamente a consciência de um tempo morto:

IRINA: E o relógio era da nossa falecida mãe.

TCHEBUTYKIN: Talvez... fosse da sua mãe... talvez eu nem o tenha quebrado, só pareça que o quebrei. Talvez só pareça que estamos vivos, também, e na realidade nem estejamos. Eu nada sei. Ninguém sabe nada (...)⁴³⁹

Do mesmo modo, as atitudes de Tchebutykin só fazem reproduzir seu presente vazio de experiências: a leitura incessante do jornal que não traz nenhum conhecimento real (“Pelos jornais sei, por exemplo, que existiu um tal Dobroliúbov, mas o que ele escreveu eu já não sei”⁴⁴⁰), a anotação em um bloquinho de informações insignificantes (como o local onde Balzac se casou), a bebida e o jogo. O auge de sua incapacidade de tonar seu presente útil e positivo se dá no 4º ato, quando atua como mediador do duelo entre Solioni e Tuzenbach. Poderia tê-lo evitado e assim poupar da morte o então futuro marido de Irina. No entanto, vai com indiferença ao evento e ao dar a notícia para as irmãs da morte do ex-barão, sua resposta é a de quem já não dimensiona a importância

⁴³⁷ TCHÉKHOV, 2006, p.

⁴³⁸ FREUD, 1992, p. 131.

⁴³⁹ TCHÉKHOV, op. cit., p. 44.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 10.

que as coisas assumem no mundo externo: “tanto faz!” (*Все равно!*). E a canção que repete insistentemente – sugestão da vida como repetição vazia – opera como a última citação de contraponto da peça. Quando Olga, abraçada às irmãs, lança seu desejo de saber por que vivem neste mundo, ele canta à meia voz: “Tarará-tchim-bum... agarrei-me num poste...” (*Lê um jornal.*) Tanto faz! Tanto faz!”.

Essa luta íntima dos personagens se revela também nos solilóquios e silêncios que povoam toda a peça. Isso não significa dizer que eles não falem. Eles falam o tempo todo. Olga inicia a peça rememorando longamente o passado, Irina repete inúmeras vezes suas expectativas de trabalho e de futuro, Tuzenbach e Verchínin filosofam constantemente sobre o que virá. No entanto, suas palavras proferidas são pistas movediças e não são sequer capazes de avançar sobre os problemas que os impedem de ressignificar o inevitável fluxo cotidiano. No 3º ato, após quebrar o relógio da falecida mãe, Tchebutykin dá sinais da indignação que o consome: “Natacha está tendo um pequeno romance com Protopópov e vocês nem veem. Ficam sentados aqui e não veem nada (...) (*Sai.*)”⁴⁴¹ No entanto, antes que este explosivo moral possa estourar e gerar algum conflito capaz de colocar a indesejada Natacha de uma vez por todas para fora de casa, Verchínin toma a palavra e muda de assunto. Fala sobre o incêndio, sobre sua esposa e suas filhas. A polêmica é rapidamente sufocada.

Do mesmo modo, no final deste ato, quando Macha está a sós com as irmãs no quarto e “confessa” amar profundamente Verchínin, Olga se esconde atrás do biombo e diz não querer ouvir. É como se as palavras da irmã mais nova exigissem dela, irmã mais velha, o conselho decisivo que poderia mudar sua vida e romper com essa temporalidade repetitiva, morta: deixar o casamento falido com Kulyguin e viver o amor com o militar. Com essa fuga, que elas escapam da zona tensa, mas viva, do diálogo real no presente e renunciam à felicidade⁴⁴².

Fogem do embate direto e, na impossibilidade do diálogo efetivo, os personagens tendem ao isolamento e à solidão. Ainda assim, eles habitam o espaço comum da casa e a imersão na sua própria temporalidade não dá conta de conter a turbulência interior – daí os solilóquios existenciais de Andrei, que assumem dimensão exemplar na peça. O jovem que no 1º ato representava para todos um futuro promissor (versátil em inúmeras atividades, conhecedor de várias línguas e, segundo as irmãs, uma

⁴⁴¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 44-45.

⁴⁴² SZONDI, 2001, p. 49.

promessa acadêmica) se converte, segundo a perspectiva das irmãs, em símbolo do fracasso. Ao final, não só não se torna professor universitário em Moscou, como se casa com uma “burguesinha”, passa a trabalhar em uma repartição pública para o amante da esposa e, devido a seu vício no jogo, hipoteca a casa que tinham recebido como herança do falecido pai. Mas tal fracasso não pode ser visto unicamente pela ótica restrita de Olga, Macha e Irina. Afinal, a imagem da grande promessa e a pressão por um futuro de brilhantismo é construída inicialmente mais pelos outros que por ele próprio. No 1º ato Andrei já revela ver nessa aposta familiar um incômodo, pois as irmãs, assim como o pai, projetam sobre ele aquilo que ele próprio não tem certeza se pode ser:

ANDREI: Sim, nosso pai, que Deus o tenha, praticamente nos martirizava com a educação. É ridículo, uma bobagem, mas devo dizer-lhe que depois da morte dele comecei a ganhar peso, e em um ano engordei muitíssimo, como se o meu corpo tivesse se libertado de uma grande pressão. (...) ⁴⁴³

Aqui Andrei esclarece indiretamente o sentido da imagem que Olga tinha lhe dado momentos antes. Quando ele ainda estava no quarto, sozinho, tocando seu violino, Olga já o havia descrito como “garboso, mas engordou muito e isso não lhe fica bem”⁴⁴⁴. Assim, antecipava indiretamente a luta interna já vivida pelo personagem e que agora ele expressa de maneira clara e direta. Desse modo, o espectador tem um sutil e contraditório quadro apresentado logo de início. Andrei é ao mesmo tempo o personagem que concentra todas as expectativas da família, mas também alguém que resiste a isso – daí o peso do passado: “depois da morte dele comecei a ganhar peso (...) como se meu corpo tivesse se libertado”. E não à toa veem sua paixão por Natacha como uma espécie de provocação à família, pois segundo Macha, ela se veste mal e é, possivelmente, amante de Protopópov. No entanto, as pistas para o entendimento dessa resistência, que emergem em sua gordura ou em seu relacionamento com Natacha, não se dão pelo confronto direto, mas na forma do solilóquio. No 2º ato, quando já se casou com Natacha e se tornou funcionário da repartição, ele tenta desabafar com o surdo Ferapont, em uma das cenas mais contundentes de toda a peça:

⁴⁴³ TCHÉKHOV, 2006, p. 17.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 8.

FERAPONT: (...) Disseram que o patrão estava ocupado. Bem, se estava ocupado, então estava ocupado. Eu não tenho pressa. (Pensando que Andrei houvesse lhe perguntando algo.) O que disse?

ANDREI: Nada. (Olha o livro) Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo... tenho de resolver algo. Aqui em casa é muito aborrecido. (Pausa.) Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro – são velhas aulas da faculdade – e desatei a rir. Meu Deus, sou secretário do conselho municipal, do conselho onde o chefe é Protopópov. Secretário, e no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda Rússia.

FERAPONT: Quem?... Ouço mal.

ANDREI: Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo. (...) ⁴⁴⁵

O primeiro grande balanço pessoal de *As Três Irmãs* é feito por meio de um diálogo que projeta a negação do próprio diálogo. Não é sua completa negação porque ainda há o anseio de projetar outro diante de si. Ou seja, Andrei, assim como Macha, Olga e Tchebutykin não levam sua solidão ou a temporalidade nostálgica às últimas consequências, de modo que ficam em um “ponto flutuante entre o mundo e o eu”⁴⁴⁶. Mais uma vez, Tchékhev se utiliza de um recurso parodístico para tirar de cena qualquer artimanha trivial de conflito melodramático ou de lacrimogenia romântica. Ao mesmo tempo, transforma o próprio tempo em tema, pois sua fala registra a consciência de que ele impõe suas rotinas, ainda que sejam arbitrárias e sem sentido: “Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo...”; do mesmo modo, seu fluxo é implacável, já que os dias seguem cada vez mais vazios de propósito: “Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro (...)”; e, por fim, abre um abismo entre o que foram as expectativas passadas e a experiência atual. O presente passa a ser palco de uma melancólica revivescência da perda: “no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou”.

No 3º ato, quando as irmãs se concentram no quarto de Olga, cansadas do trabalho de socorro que prestam às vítimas do incêndio na cidade, Andrei vai até o quarto em busca de uma chave de armário, seguido do surdo Ferapont. Por um lado,

⁴⁴⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 25-26.

⁴⁴⁶ SZONDI, 2001, p. 49.

Ferapont mais uma vez o segue, como se simbolizasse seu próprio avesso, ou seja, o diálogo impossível que insiste em resistir como diálogo aparente. Por outro, a própria busca por uma chave, no ato em que definitivamente todos já sabem que ele hipotecou a casa, é simbólica daquilo que ele já perdeu e não pode mais abrir: a confiança e o diálogo com as irmãs. A casa é solidão povoada. Por isso, nesse momento, a tentativa de diálogo por parte de Andrei é logo de saída fracassada, porque incapaz de restaurar os elos cindidos: “Macha, você está aqui, Irina também; ótimo, vamos conversar às claras, de uma vez por todas. O que vocês têm contra mim? Falem!”⁴⁴⁷. O recurso de Olga é, mais uma vez, a fuga da tensão: “Deixe disso, Andriuchka, amanhã nós conversamos. (*Nervosa*) Que noite terrível!”⁴⁴⁸. A partir daí, Andrei começa o que seria o grande discurso do herói dramático contra a opressão doméstica, ou seja, uma tentativa de ruptura na ordem do tempo e instauração de um novo regime, no qual as palavras correspondam ao sentimento e não haja contradição:

ANDREI: (...) Amo minha mulher, respeito-a – entendem? (...) sou membro do conselho municipal e considero meu cargo tão sagrado e tão importante como qualquer carreira científica (...) tenho orgulho disso... (...) hipotequei a casa sem o consentimento de vocês... Pois, bem, sinto-me culpado por isso, e peço que me perdoem....⁴⁴⁹

No entanto, antes que surta efeito, Olga mais uma vez se esconde atrás do biombo, de onde Irina também não saiu. Macha e Ferapont já não estão no quarto. Num átimo, Tchekhov revela mais uma vez a ironia que subjaz a todas as cenas potencialmente dramáticas ou melodramáticas: o que deveria ser um momento ápice de dignidade de Andrei se converte em rebaixamento cômico, exposição crua do edifício de automistificação que todos erguem para si próprios: “Elas não me ouvem. Natacha é uma mulher excelente e honrada (...) Mas, meu Deus... (*Desata a chorar.*) Queridas irmãs, queridas e boas irmãs, não acreditem em mim, não acreditem!... (*Sai.*)”⁴⁵⁰.

Assim como o silêncio, o isolamento nunca é levado a cabo, porque a casa, mesmo que estilhaçada, está por todos os lados. No último ato, Andrei figura como um autômato, uma sombra que empurra o carrinho de sua filha ilegítima ao fundo da cena, silenciosamente. Quando aparece em primeiro plano, está acompanhado mais uma vez

⁴⁴⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 51.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 51.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 50.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 51

do seu duplo, o surdo Ferapont. Como antes, foge das tarefas trazidas pelo seu subalterno, porque seu trabalho é, como qualquer outra coisa, uma atividade destituída de sentido. Seu último solilóquio reforça esta condição do melancólico incapaz de viver o presente e nele ver sentido, porque preso a uma perda nunca repostas: “Oh, onde está o passado, quando eu ainda era jovem, alegre e inteligente? Quando pensamentos e sonhos nobres me guiavam e a minha esperança iluminava o presente e o futuro?”⁴⁵¹. Na esteira de tal condição melancólica, o mundo exterior parece igualmente destituído de saídas: “esse ambiente vulgar arruína as crianças; a centelha divina se apaga e elas se convertem em cadáveres miseráveis, semelhantes entre si, como foram seus pais. (A *Ferapont*, irritado.) Que diabo você quer?”. Por fim, quando uma esperança em relação ao futuro surge, uma ideia capaz de desestabilizar o presente ou inverter o sentido do tempo, é logo abortada pela ironia tchekhoviana:

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! (...) vejo a mim e a meus filhos nos livrando do ócio (...)

NATACHA: (da janela) Quem está falando tão alto? É você, Andrei? Você vai acordar Sofotchka (...) Se quiser gritar, passe o carrinho para alguém. Ferapont, tome o carrinho do patrão! (...)

ANDREI: (*desconcertado*) Estou falando baixinho.⁴⁵²

Tchékhov mais uma vez opera com o contraponto, só que desta vez para retirar do próprio solilóquio qualquer capacidade de sensibilização do espectador. A situação potencialmente dramática perde sua elevação e toda a expectativa de um futuro promissor é logo quebrada pelo presente que se afirma e com o qual Andrei não romperá: seu casamento com Natacha, seu trabalho sem sentido, sua vida sem objetivos concretos e realizáveis. Por isso, entra em casa docilmente, assina os papéis solicitados por Ferapont e, em sua última aparição em cena, durante o solilóquio das irmãs, aparece como uma sombra, empurrando o carrinho do filho – o *denouement* não resolve as angústias e conflitos apresentados ao longo peça, mas sugere apenas sua manutenção no futuro, como repetição melancólica.

⁴⁵¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 59.

⁴⁵² Ibidem, p. 60.

3.2. O evento possível

Muitos acusaram as peças longas de Tchékhov e, em especial *As Três Irmãs*, de serem peças em que “nada acontece”. Nos primeiros anos da Revolução Russa, espectadores e diretores de vanguarda se indignavam com o que consideravam uma inação completa dos Prózorov. Era comum a exclamação: “Que comprem logo uma passagem de trem para Moscou!”⁴⁵³. Ora, tudo indica que para uma família daquele estrato social não seria difícil fazê-lo e, aparentemente, não havia nenhum adversário visível que os impedisse. Além disso, do ponto de vista temático, fabulesco, nada de realmente grandioso acontece em cena: no 1º ato, as irmãs conversam, oficiais vêm para celebrar o dia da santa de Irina e recebem também a visita da namorada do irmão; no 2º ato, preparam-se para uma celebração da *máslenitsa* à noite, conversam com alguns oficiais e, ao final, a pedido de Natacha, cancelam a festa com os mascarados; no 3º ato, arrumam roupas no quarto para doar às vítimas do incêndio que tomou a cidade, conversam entre si, ficam sabendo da partida dos oficiais e que o irmão Andrei, devido a dívidas de jogo, hipotecou a casa; no último ato, os oficiais partem e Irina fica sabendo que seu futuro marido, o barão Tuzenbach, foi morto por Solioni em um duelo.

Tal erosão ou esvaziamento da fábula é programática em Tchékhov. Em 1889, quase dez anos antes da escrita de *As Três Irmãs*, o já famoso contista alertava ao irmão Aleksandr em carta: “Você escreveu uma peça? (...) Meu conselho: procure ser original (...). Lembre-se também de que as declarações de amor, as traições de mulheres e maridos, as lágrimas de viúvas e de outros mais, já foram descritas há muito tempo. O enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente”⁴⁵⁴. Conselhos do tipo eram abundantes nas cartas de Tchékhov. Mais do que qualquer intriga, interessavam-lhe a imagem exata do reflexo da lua na água ou uma descrição efetiva da neve que caía sobre o telhado. Por outro lado, ao dizer que a fábula deixa de ser um pré-requisito (ou, pelo menos, os típicos clichês temáticos do melodrama), o dramaturgo não tinha em mente a exaltação do artifício, pelo menos não nos moldes da construção artificial da intriga que pautou o drama tradicional.

⁴⁵³ Laurence Senelick descreve longamente a trajetória de recepção da peça nos primeiros anos da revolução russa. Ver: SENELICK, Laurence. **The Chekhov Theatre** – a century of the plays in performance. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997, p. 110-130. Para um mapeamento da recepção da peça no Brasil, ver: NASCIMENTO, Rodrigo Alves. **Tchékhov e os palcos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

⁴⁵⁴ ANGELIDES, 1995, p. 136.

Seja como dramaturgo seja como contista, Tchekhov era avesso às teleologias da ação concentrada. Segundo essas poéticas, toda a ação dramática tende a um fim. Para Aristóteles, isso se materializava na figura do autor como “artífice da fábula”, responsável por agenciar as ações que componham peças com começo, meio e fim. Aqui, trama e desenlace, através da peripécia, conformariam o organismo trágico, sintetizado na imagem do “belo animal”. Para Hegel, que dava menos centralidade à dimensão catártica da tragédia, o mais importante era a lógica da construção: montagens antagônicas em conflito desembocam em um “apaziguamento final”⁴⁵⁵. Nos melodramas e *vaudevilles* – gêneros com os quais, como vimos, Tchekhov dialogou mais diretamente – o conflito central, tão valorizado pela poética hegeliana, geralmente atingia seu auge em uma cena de tensão elevada, construída “através de recursos artificiais, como cartas secretas que são encontradas, identidades outrora secretas que são reveladas, entre outros”⁴⁵⁶.

Contudo, em *As Três Irmãs*, todos os acontecimentos de exceção, aqueles capazes de colocar os personagens em situações-limite nas quais se inverte a ordem das coisas, ocorrem nos bastidores (*offstage*). Seu peso é relativo e deles só há notícias. Tanto que, para que eles cheguem ao conhecimento dos personagens, a figura do “mensageiro”⁴⁵⁷ é fundamental. É ele que funciona como uma ponte entre esse tipo de acontecimento e seu impacto na subjetividade de cada um. No 3º ato, por exemplo, Tchebutykin revela que Natacha é amante de Protopópov, mas dos encontros dos dois só há pistas indiretas: ela sai à noite para encontrá-lo no 2º ato e, no último, recebe-o dentro de casa. No entanto, Protopópov jamais é visto e o embate com ele jamais realizado, pelo contrário: Verchínin muda de assunto assim que Tchebutykin fala do adultério de Natacha e Andrei torna-se funcionário resignado do próprio amante de sua esposa. A fuga do conflito chega ao paroxismo de, no último ato, Protopópov estar na sala de estar dos Prózorov enquanto Andrei está do lado de fora, cuidando do filho de Natacha com seu amante.

⁴⁵⁵ Neste tipo de construção, “a relação cronológica entre os fatos, entre as ações, estava largamente determinada por uma relação causal que encadeava as ações umas nas outras, que instaurava uma instabilidade crescente numa situação a priori estável, estendia o conflito ao máximo, provocava a catástrofe e o retorno da fortuna. Hegel acrescentaria: e chegava a um ‘apaziguamento final’” SARRAZAC, 2017, p. 9. Ver também: SARRAZAC, 2012, p. 80-81.

⁴⁵⁶ FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas**: The Children’s Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008, p. 27.

⁴⁵⁷ MAGARSHACK, 1952, p. 164.

Da mesma maneira, no 3º ato chegam apenas notícias de que a cidade pega fogo; no mesmo ato sabemos por Macha que Andrei hipotecou a casa devido a suas dívidas no jogo e no último Tchebutykin traz a notícia de que Tuzenbach foi morto em um duelo. Todos estes acontecimentos seriam facilmente convertidos em peripécia de uma *peça benfeita* e, dentro de uma lógica curva de ação da peça, provocariam mudança na condição dos personagens. No entanto, Tchékhov mantém a peripécia como um recurso totalmente destituído de ênfase – tanto no sentido clássico, enquanto “o momento trágico em que (...) muda o rumo da busca do herói e a ação principal para uma nova direção”, como no sentido moderno, enquanto “episódio que segue o momento forte da ação”⁴⁵⁸. Aquele que poderia ser o momento decisivo para a mudança do destino de Irina, por exemplo, – a morte do seu futuro marido em um duelo – parece não ter repercussão sobre aquilo que ela própria já projetava para si:

OLGA: (*abraça Irina*) Que dia terrível, hoje. Não sei como lhe dizer, querida...

IRINA: O que é? Digam-me depressa: o que aconteceu? Santo Deus! (*Desata a chorar.*)

TCHEBUTYKIN: O barão acaba de morrer num duelo.

IRINA: (*chora baixinho*) Eu sabia, eu sabia...

(...)

MACHA: Oh, como soa a música! Eles vão embora, um já se foi completamente. Completamente e para sempre. E nós ficaremos sozinhas, e recomeçaremos a vida. É preciso viver... É preciso viver...

IRINA: (*inclina a cabeça sobre o peito de Olga*) Chegará o dia em que todos saberemos o porquê de tudo isso, por que todo esse sofrimento, e então não haverá mais mistério (...) ⁴⁵⁹

Ora, diante da morte de Tuzenbach, os discursos de Macha e Irina são muito semelhantes. Não lamentam diretamente a perda do barão e da vida que Irina teria com ele, pelo contrário: o baixo-tom de suas reações sugere mais que o casamento com ele continuaria sendo repetição de um presente angustiante do que início de uma nova era. Desse modo, Tchékhov retira todo o *pathos* do acontecimento e o dilui dentro do processo pessoal de busca de cada personagem, a qual ao longo da peça se torna ainda mais aguda e para a qual não há resposta: “Chegará o dia em que todos saberemos o porquê de tudo isso, por que todo esse sofrimento”.

⁴⁵⁸ PAVIS, 2008, p. 285.

⁴⁵⁹ TCHÉKHOV, 2006, p.64.

É dessa busca pessoal, íntima, que é feita a trama de *As Três Irmãs*. A modernidade substituiu os mitos da antiguidade clássica de que eram feitas as fábulas trágicas pela matéria profana, doméstica, calcada na vontade-potência do indivíduo. Mas Tchékhov, ao optar por fugir dos clichês heróicos e artificiais do drama e dirigir sua atenção para uma observação acurada do cotidiano, naquilo que ele tem de mais prosaico, captura de maneira aguda um problema de época: o indivíduo incapaz da ação, porque atravessado pela experiência da disjunção. O cotidiano assim capturado não pode mais se acomodar na forma do “belo animal”, pois a trama inevitavelmente assume a fragmentação e a descontinuidade de que é feito o dia a dia.

Ou seja, Tchékhov põe em xeque a noção mesma de fábula, nos termos em que a concebeu Tomachévski: aquilo que, disposto de maneira cronológica, também exige “um índice de causalidade”⁴⁶⁰. Ora, a matéria de *As Três Irmãs* é a impossibilidade de ação porque o presente é palco da busca sobre o sentido do próprio presente – sujeitos que, angustiados, terminam desejando pelo menos saber o porquê de tudo isso. Assim, sem causa evidente para os problemas vividos, o drama é atravessado pelo mesmo impulso que, segundo Tomachévski, atravessou o romance: “Quanto menos aparece a causa [da fábula], mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição do tempo”⁴⁶¹.

O sujeito em processo de perscrutação de si sente de modo mais agudo o tempo – daí a impressão de imobilidade que percorre os dramas tchekhovianos, que vem desde Diderot e sua dramaturgia do *tableau*. Nela, a dinâmica “compulsória da forma dramática dá lugar a uma nova organização, a um novo ‘recorte’ mais estático, ou estático-dinâmico, da fábula, no qual a noção de situação tende a dominar a de ação”⁴⁶². Por isso é possível sentir de modo muito agudo em *As Três Irmãs* a sinfonia *fraturada* de temporalidades de que é feita a peça. Nessa *situação*, que não é ofuscada por nenhum acontecimento espetacular, cada personagem emerge experimentando uma temporalidade específica – o fluxo de que é feita a busca pelo sentido do próprio tempo.

Assim, a trama, mais do que produzir um efeito crescente de tensão que caminhe para a *cena a ser feita/desfeita*, espalha a tensão de modo mais ou menos homogêneo por todo o tecido dramático, porque feita da luta sutil por espaço de cada uma dessas

⁴⁶⁰ TOMACHÉVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 173.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 173.

⁴⁶² SARRAZAC, 2012, p. 82.

temporalidades. Essa luta sutil é o único evento possível de *As Três Irmãs*. O resultado, de um ponto de vista tradicional e externalizante, assemelha-se ao de uma amarração frouxa, em que os acontecimentos de fundo parecem aleatórios e arbitrários. Agrava este quadro o fato de que os personagens parecem, como vimos, incapazes de choques diretos, do enfrentamento de sua condição, de uma afirmação da própria vontade que imponha um novo rumo⁴⁶³. No entanto, como aponta Boris Zinguerman, diferentemente do que se imagina, as peças de Tchékhov estão repletas de acontecimentos. O que ocorre é que cada uma de suas peças apresenta tais acontecimentos dentro de uma “linha de enredo” (*сюжетный ряд*) específica, que atende aos interesses específicos de cada peça⁴⁶⁴. E aqui, o objetivo se torna, mesmo que involuntariamente, a perscrutação dessa busca que se dá, a partir da temporalidade experimentada no íntimo de cada um.

Além disso, em *As Três Irmãs*, o dramaturgo opera justamente para mostrar o quanto tais situações conflitivas, em que a tensão é elevada a seu ápice, são extremamente artificiais se postas como objetivo único do drama. Suicídios, assassinatos e casamentos ocorrem, mas não são os únicos momentos em que se define ou se decide a vida de uma pessoa. Essa vida é feita antes de mais nada do fino e imperceptível tecido do cotidiano: “As pessoas jantam, apenas jantam, enquanto sua felicidade está sendo decidida e suas vidas destruídas”⁴⁶⁵. – daí deriva a sensação de que na peça as principais preocupações dos personagens dependem só indiretamente destes grandes eventos⁴⁶⁶.

Assim, Tchékhov opera para redirecionar o olhar do espectador. A ênfase sai dos acontecimentos típicos e se dirige, como se vê, para a temporalidade íntima de cada um. Ele seleciona aqueles momentos em que a sensação de disjunção é maior, aqueles momentos em que a busca assume contornos mais claros: “aqueles momentos na vida

⁴⁶³ Sob esta perspectiva, *As Três Irmãs* seria emblematicamente uma peça nivelada e anêmica, já que não há heróis definidos e o que se privilegia é uma pintura de grupo: as irmãs não são capazes de enfrentar a nova cunhada, Natacha, que paulatinamente toma conta da casa, retira Olga e Irina de seus quartos de origem, ameaça demitir a ama idosa e derrubar as árvores do jardim; Andrei também não é capaz de dela se livrar ainda que, no fundo, a traição da esposa seja assunto em toda a cidade; nem ele e nem as irmãs são capazes de, diante da hipoteca da casa, passarem a limpo traumas, ressentimentos e frustrações e se mudarem definitivamente para Moscou. Por fim, os militares vêm e vão, abandonam a cidade “para nunca mais voltar” e a vida dos Prózorov permanece substancialmente a mesma.

⁴⁶⁴ ZINGUERMAN, Boris. *Teatr Tchékhova i ievo mirovoie znatchénie*. Moscou: RIK Russanova. 2001, p. 17.

⁴⁶⁵ No original: “Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни”. TCHÉKHOV, A. A. P. *Tchékhov o literature*. Moscou: Izdatelstvo Khodojestviënnoi literatury, 1955, p. 301.

⁴⁶⁶ WILES, Timothy J. *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 37-65.

dos personagens, entre os seus esforços racionalizantes, quando eles percebem a situação e o destino mais diretamente”⁴⁶⁷. Este movimento tem dois efeitos imediatos: a criação de uma espécie de estrutura dupla do drama e a abertura do tecido dramático para as diferentes percepções dos personagens. O primeiro consistiria, segundo alguns pesquisadores, na presença de dois planos em suas peças: o plano dos objetos/acontecimentos e o plano simbólico. Para Margarita Odessaia, tais planos são inseparáveis um do outro, e “se interconectam e constituem a essência da poética das últimas peças de Tchékhov”⁴⁶⁸, já que quase sempre o que se tem é a paródia de um típico acontecimento melodramático (traição, vício, grandes paixões, duelos), mas que depende da própria dimensão simbólica para se constituir enquanto tal, do mesmo modo que o plano simbólico só ganha relevância se posto em contraponto ao primeiro.

O segundo efeito seria o de abrir a trama para as diferentes percepções temporais dos personagens ou, como diria Francis Fergusson, para os seus vários “refletores”⁴⁶⁹. Daí a própria explosão da unidade temporal do drama, aproximando-o mais da forma com que o romance moderno capturou os movimentos do tempo. Não interessa o tempo de uma ação com começo, meio e fim (o tempo orgânico do belo animal), mas a temporalidade pedida pelo íntimo, que insiste em habitar o mesmo espaço dos demais. Diferentemente do que Tchékhov havia feito n’*A Gaivota*, em que o arco temporal é pequeno e só muda drasticamente do 3º para o 4º ato, aqui quatro anos e meio se passam, aproximadamente, com intervalos consideráveis entre um ato e outro (dois anos entre o 1º e o 2º atos, um ano entre o 2º e o 3º e, aparentemente, um ano entre o 3º e o último). Não há marcadores temporais evidentes, de modo que inicialmente o espectador tem a sensação de que cada ato começa imediatamente no ponto onde o outro terminou. No entanto, a percepção se mostra ilusória quando sutilmente detalhes revelam a inexorável passagem do tempo: uma criança nasceu; uma das irmãs, que antes não trabalhava, agora já tem um emprego; o que era um vício no jogo se converteu na hipoteca da casa; o batalhão, que não tinha previsões de partir, de repente parte... Ou seja, o tempo como simples marcador de movimento, parte de uma estrutura fechada em que um acontecimento específico é destacado, deixa de ser o ponto de interesse, de modo que seu afrouxamento, como fluxo, ganha o primeiro plano.

⁴⁶⁷ WILES, 1980, p. 159.

⁴⁶⁸ ODESSKAIA, Margarita. Tri sestry: Simvolikovo-mifologuitcheskii podtiest. **Tchekhoviana – Tri Sestry 100 liet.** Moscou: Naúka, 2002, p. 150.

⁴⁶⁹ FERGUSON, Francis. O enredo de O Cerejal. In: **Evolução e Sentido do Teatro**. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. São Paulo: Zahar Editores, 1964, p. 159.

Anatol Rosenfeld já havia apontado a propósito de Tchékhov que quando não há experiências e transformações externas significativas no decurso da ação dramática, é o tempo vazio que se torna tema⁴⁷⁰. Do mesmo modo, Boris Zinguerman destaca esta diferença que distingue fundamentalmente as peças de Tchékhov dos dramas clássicos, nos quais o tempo operava mais como dispositivo da unidade formal:

No drama clássico antigo, o tempo era, via de regra, medido por meio dos acontecimentos, pois era por meio desses acontecimentos que ele se manifestava; então onde não havia acontecimento, não havia sensação de mudança do tempo, como não se sente – se não se olha pela janela – o movimento do trem que caminha suavemente. Por outro lado, em Tchékhov, a sensação de passagem do tempo é particularmente aguda naquela área que normalmente era associada a uma estagnada imobilidade.⁴⁷¹

Ora, ao destacar esta área tradicionalmente “estagnada”, ou, como definimos, criar um drama que privilegia uma *situação*, Tchékhov coloca em primeiro plano não apenas o cotidiano em si, mas o cotidiano vazio, porque dele não se retira nenhuma ação edificante, nenhuma atividade que, como antes, seria capaz de orientar e dar sentido à própria vida. Uma das formas com que a consciência deste tempo vazio de experiências se manifesta é na fixação pelo tempo exato, cronológico. Abundam ao longo da peça as referências ao tempo marcado do relógio, às datas e estações: “faz um ano exato que morreu nosso pai, dia cinco de maio”, diz Olga, na fala de abertura da peça; e continua: “também o relógio bateu”, “faz onze anos que nosso pai recebeu sua brigada”, “nesta época, começo de maio, em Moscou já está tudo florido”, “vi toda essa luz, a primavera”. Momentos depois, Irina insiste em querer saber se o novo militar, Verchínin, é velho; na mesa de jantar comentam as idades uns dos outros e Irina, ao longo dos atos, conta os meses e estações que faltam para partirem para Moscou; repete ostensivamente os anos que tinha e que tem. Do mesmo modo, as irmãs sabem exatamente há quantos anos Macha não toca piano, e Macha diz há quantos anos está casada com o professor Kulyguin.

Kulyguin é o personagem mais aderido a esta perspectiva temporal espacializada do relógio e ao tempo como rotina vazia. Sua entrada na peça, logo no 1º ato, já o resume:

⁴⁷⁰ ROSENFELD, 1985, p. 92.

⁴⁷¹ ZINGUERMAN, 2001, p. 16-17.

Entra Kulyguin, trajando uniforme de gala.

KULYGUIN: (*aproximando-se de Irina*) Querida cunhada, permita-me manifestar minhas felicitações no dia de sua santa e desejar-lhe, de todo coração, sinceramente, boa saúde e tudo o que de bom se pode desejar a uma moça de sua idade. E entregar-lhe este livro, de presente. (*Entrega-lhe o livro.*) É a história do nosso liceu, escrita por mim e cobrindo os cinquenta anos de sua existência. É um trabalhinho insignificante, escrito nas horas vagas, mas mesmo assim você deve lê-lo. (...) Este livro contém a lista de todos os alunos que frequentaram a nossa instituição nos últimos cinquenta anos. *Feci, quod potui, faciant meliora potentes.* (*Beija Macha*).

IRINA: Mas na Páscoa você já me presenteou com um igual⁴⁷².

Seu presente para Nina é uma espécie de exaltação de seus próprios feitos e de sua forma de ver o mundo. No entanto, pobre de sentido. Afinal, que interesse haveria para uma moça de vinte anos conhecer a lista de alunos do liceu dos últimos cinquenta anos? Que tipo de aprendizado ou conhecimento Nina obteria de uma lembrança que é apenas uma comemoração vazia do passado? Mais adiante, Kulyguin dá pistas do quanto este presente é, na verdade, símbolo de uma forma específica de conceber sua própria existência:

KULYGUIN: (...) Descansemos, pois, nós também, e vamos nos divertir, cada um conforme sua idade e posição social. No verão os tapetes devem ser retirados e guardados até o inverno (...) Os romanos eram um povo saudável (...). Sua vida decorria dentro de determinadas formas. Nosso diretor diz: o mais importante na vida é sua forma... O que perde a forma acaba. (...) ⁴⁷³

Segundo ele, a vida deve ser vivida sob determinadas formas estáveis porque é a própria forma que define o seu sentido. Como são as estações do ano, repetidas e inexoráveis, também a existência deve se adequar à idade e à posição social de cada um. Ora, é este o grande símbolo do tempo vazio: o tempo habitual, repetitivo, convencional. Aí reside a angústia de Macha desde o início da peça: seu presente é destituído de esperanças porque preso a um casamento que é símbolo da rotina sem brilho. O marido, outrora brilhante, se revela agora um medíocre, aderido às hierarquias e às formas externas de vida. Para Svetlana Evdokimova, com Kulyguin Tchekhov

⁴⁷² TCHÉKHOV, 2006, p. 18.

⁴⁷³ Ibidem, p. 19.

parodia a noção de história como acumulação de fatos e platitudes⁴⁷⁴, pois o pálido professor dá o mesmo presente mais de uma vez a Irina, comemora uma lista de velhos nomes e se apega à forma mecânica do tempo. É ele que, em meio a um laudatório discurso sobre seu diretor, interrompe suas próprias palavras para dizer: “O relógio de vocês está sete minutos adiantado”⁴⁷⁵. Ao final da peça, consciente da traição de sua esposa, mas também incapaz de abandonar a forma-casamento, consola Macha diante da partida de seu amante Verchínin: “(...) você é minha mulher e eu estou feliz apesar de tudo (...) Recomeçaremos a nossa vidinha de antigamente e não lhe direi uma única palavra (...)”⁴⁷⁶.

Este apego de alguns personagens ao tempo cronológico é um apego à dimensão do tempo mais arbitrária e vazia de sentido. Aquela representação do tempo que, segundo Bergson, é falsa porque se trata de uma convenção. Noção espacializada, ela estabelece a partir de pontos no relógio e ciclos dos astros o que seria a passagem do tempo:

Não basta dizer que o número é uma coleção de unidades; há que acrescentar que estas unidades são idênticas entre si ou pelo menos, que as supomos idênticas desde que as contemos. (...) Para que o número vá aumentando à medida que avanço, é necessário que retenha as imagens sucessivas e as justaponha a cada uma das novas unidades de que evoco a ideia: ora, é no espaço que semelhante justaposição se opera, e não na pura duração⁴⁷⁷.

Segundo o filósofo francês, tal forma de representação é falha justamente porque baseada num padrão de percepção que é muito prático e destituído da força da experiência. Para ele, o que caracteriza mais profundamente a realidade é um processo de mudança temporal não imediatamente perceptível. Para percebê-lo, seria necessário um esforço de afastamento da dimensão do universo conceitual mais estreito e utilitário do dia a dia⁴⁷⁸. Isso significa alargar a percepção para além dos condicionamentos do hábito. No entanto, é justamente de hábito e de rotina vazia (nos termos que, como vimos, o tratariam Simmel e, mais tarde, Benjamin) que é feito o cotidiano dos

⁴⁷⁴ EVDOKIMOVA, 2012, p. 70.

⁴⁷⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 19.

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 62.

⁴⁷⁷ BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 58.

⁴⁷⁸ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson, Proust – Tensões do tempo. In: **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 145-146.

Prózorov, de modo que seu apego ao que dizem os ponteiros e calendários se torna praticamente inevitável.

Dentro desta perspectiva, Kulyguin seria a versão aguda de uma incompreensão que circundaria todos os Prózorov. Cole Crittenden acredita que é justamente essa sua incompreensão, ou seja, esse apego ao tempo como quantidade, espacializado e mecânico, que prende a todos os personagens a uma perspectiva errônea que os impede de ir além – daí nunca irem a Moscou⁴⁷⁹. No entanto, mais do que se apegarem ao tempo como a imagem de um relógio, no caso das irmãs a questão reside justamente na angústia e na luta íntima diante da consciência desse tempo presente, que corre e é pobre de experiências. Elas sabem que este tempo cronológico e habitual tem sido a forma mais aparente de suas vidas. Ao mesmo tempo, é contra isso que resistem e lutam internamente. Não à toa, Irina resiste ao samovar que chega de presente, fabula um futuro diferente dessa repetição do passado e anseia por um trabalho que dê sentido a sua vida. Olga se emociona ao perceber que para Macha a vida atual é cada vez mais angustiante, clama por Moscou com ardor e tenta, delicada e impotentemente, resistir ao desejo implacável de Natacha de demitir Anfissa. Macha resiste melancolicamente ao que se tornou sua vida e promove uma (última?) batalha investindo no romance com Verchínin. Andrei tenta mostrar que sua vida pode ser construída a partir de seus próprios desejos, sem a imposição do que exigem de fora... Ou seja, todos os Prózorov, diferentemente do que muitas vezes se pensa, não se renderam de maneira resignada a este tempo vazio de experiência e ao seu fluxo inexorável. Se sua luta não foi feita de ações concretas e visíveis, ela o foi de tensões, embates e resistências que operaram, como vimos, nas palavras não ditas, nos solilóquios, nos trechos de poemas e frases feitas.

Por outro lado, Kulyguin não se envolve em tal luta porque sua adesão ao presente habitual é tão completa que ele não é capaz de um simples gesto de recusa. É, ao contrário, a voz que comicamente contemporiza e apazigua. Do mesmo modo, Natacha é aquela que consegue se mover no presente de maneira completa e efetiva. Não sofre com um “presente angustiante”, pois não lamenta ou repete nostálgica e melancolicamente o tempo que passou, muito menos sonha com um futuro diferente para si e para a humanidade. Natacha não experimenta outras temporalidades porque vive o presente. Se no primeiro ato sofre com sua sensação de deslocamento diante do

⁴⁷⁹ CRITTENDEN, 2009, p. 82-93.

ambiente aristocrático da casa dos Prózorov (não domina a etiqueta à mesa, não se veste adequadamente), tal condição de rebaixamento se mostra provisória. Em pouco tempo passa a viver na casa, tem o primeiro filho com Andrei, o segundo com seu amante e paulatinamente reivindica para eles os quartos que são das irmãs. No último ato, manifesta seu desejo de derrubar as velhas árvores e encher o jardim de flores.

Pela lente das irmãs, Natacha é apresentada desde o início como pessoa indesejada, a “burguesinha” que desestabiliza as tradições e a delicadeza daquela família de formação aristocrática. Andrei a ama, mas às vezes a vê como uma “mulher mesquinha, miúda e cega, algo animalesco”⁴⁸⁰ (curiosamente, para ele, animal é aquele que não tem o tempo como problema). No entanto, Natacha não é, como nos melodramas, uma vilã. Tchékhov coloca seu caso com Protopópov nos bastidores e o que temos por meio de suas falas é apenas a apresentação de um indivíduo que se afirma e se coloca no primeiro plano⁴⁸¹. Fora da lente dos Prózorov, ela não é um demônio deliberado, pois carrega este tipo de “maldade” involuntariamente, apenas por viver o presente sem dele se distanciar⁴⁸². Completamente identificada com a sua vida atual, ela age por seus filhos, por seus desejos sexuais e é – como boa parte dos personagens – incapaz de se colocar na vida a partir da perspectiva do outro⁴⁸³.

Em suas ações, Natacha guarda o espírito do indivíduo dramático do drama tradicional, para quem o tempo não é tema porque o agora é o tecido no qual se inscrevem suas vontades. Tal indivíduo é capaz de superar suas crises íntimas pela atividade e sua trajetória pessoal se converte em “elogio da vontade livre e autoconsciente” no presente⁴⁸⁴. Se com Natacha o elogio da moralidade típica do herói burguês não é mais possível – quebrado que está o pacto com a própria ética aristocrática, cada vez mais destituída de sentido na Rússia de fins do XIX – ainda subsiste no personagem a defesa da vontade individual por meio da ação constante no presente. Não à toa, é ela que opera para uma paulatina transformação da casa em espaço privado, gradualmente alheio a qualquer contato com o mundo externo – o fim da casa-salão e a implantação do que Benjamin chamaria de “universo privado” do

⁴⁸⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 57.

⁴⁸¹ MELLO E SOUZA, Gilda de. As Três Irmãs. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.6, p. 324, 2002.

⁴⁸² KATAEV, 2002, p.253.

⁴⁸³ O crítico Vladímir Katáiev chega ao extremo de postular que, na verdade, a origem da infelicidade de todas as personagens está no fato de que suas ideias colapsaram e fazem a vida das demais também infelizes por colocarem sua própria forma de ver como absoluta. São incapazes de se colocarem no lugar umas das outras e impõem-se velada e sutilmente sobre as demais. KATAEV, op. cit., p. 255.

⁴⁸⁴ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

lar⁴⁸⁵. É ela quem preza por apagar as luzes no 2º ato, instalando a escuridão e, segundo Macha, “movendo-se como um fantasma”; é ela que insiste para que os Prózorov não recebam os mascarados na noite de *máslenitsa* e que busca retirar dos jardins os tradicionais e antigos abetos, em nome de “flores bonitas e perfumadas”.

No entanto, a ironia de Tchékhov opera mais uma vez para mostrar que, se por um lado Natacha representa a ética burguesa e sua tentativa de afirmação, por outro, ela já não é mais possível em um ambiente em que o lar se esfacela, os indivíduos são estranhos uns aos outros e cada um percebe sua condição no mundo – e sua experiência temporal – de modo diverso. Os tempos não são os mesmos, e se os valores aristocráticos foram outrora vistos como universais, do mesmo modo a vontade individual e a crença em um presente pleno também o foram, agora isso não é mais possível. E para levar tal desconstrução irônica a cabo, o dramaturgo se utiliza das típicas ocasiões sociais mais ou menos formais, que são, por contraponto, o oposto do que quer Natacha: o jantar com todos os convidados ao redor da mesa, o momento de despedida coletiva dos militares. A ocasião coletiva, o ambiente social, ainda são capazes de expor o indivíduo “quando ele está menos preso em sua lógica particular”⁴⁸⁶. É aí que Natacha tem a impressão de falar sozinha. Está tão imersa em sua própria temporalidade que não é capaz de estabelecer nenhum vínculo audível. Ela pergunta sobre luzes acesas, sobre talheres abandonados sobre o banco, sobre como vão cada uma das irmãs... Mas não lhe dão atenção, ainda que tenha cada vez mais o controle do presente. Sua última fala é histriônica, como parece sê-lo a tentativa de impor qualquer ideologia como universal:

NATACHA: então amanhã estarei sozinha aqui. (*Suspira.*) Antes de mais nada mandarei cortar os abetos da alameda, depois esse álamo aqui... À noite são tão feios... (*A Irina.*) Querida, esse cinto não lhe fica bem... É simplesmente de mau gosto. Devia usar algo mais claro. E aqui plantarei flores por toda parte, flores bonitas e perfumadas. (Em tom severo) Quem deixou esse garfo aqui no banco... pergunto eu? (Entra na casa; à criada.) O que faz o garfo no banco? (*Grita.*) Cale a boca!⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ BENJAMIN, W. Paris, Capital do Século XIX. **Walter Benjamin**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 37-38.

⁴⁸⁶ FERGUSON, 1964, p. 161.

⁴⁸⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 63-64.

3.3. Poesia, tempo de resistência

Logo após assistir à primeira encenação de *As Três Irmãs* feita pelo TAM, Tchékhov reclamou da lacrimosidade impressa pelo diretor sobre sua peça. Segundo ele, o peso dramático dado às cenas finais teria esmaecido o brilho e o desejo de vida das irmãs. O poeta Aleksandr Blók, que dedicou um poema à peça, diria que após uma das apresentações “voltou completamente abalado”, pois o último ato teria levado todos na plateia aos gritos e à lacrimogenia (плаксивно)⁴⁸⁸. Segundo Laurence Senelick, por volta de 1910, assistir a esta peça tinha se tornado, para os russos, uma oportunidade de um luto auto-indulgente, ao mesmo tempo em que era condensação do clima de tensão que pairava sobre a Rússia naquele período.⁴⁸⁹

Esse equilíbrio de tom demandado por Tchékhov é, no entanto, bastante complexo. As ressalvas do dramaturgo sugerem que, por trás da matéria trágica da peça, que convida a uma catarse coletiva, há a luta íntima dos personagens pela compreensão do sentido de seu próprio tempo. Trata-se de uma questão interior, que não se subordina de modo direto à esfera transparente do diálogo. Daí o risco de se reduzirem as inúmeras pausas e silêncios que povoam a peça à motoniveladora da inação provinciana, traduzida por muitos diretores na forma de músicas melancólicas, de moscas sobrevoando insistentemente o palco e de gestos de enfado dos atores. Contudo, se a presença dessas pausas, silêncios e momentos de aparente imobilidade compõem o projeto tchekhoviano de ocupar a ação dramática com os movimentos banais da matéria cotidiana, aproximando a forma do drama da forma nuançada do romance moderno, gênero que tão comodamente absorveu outros movimentos temporais. Ao mesmo tempo, eles não podem ser pensados fora da “linha de enredo”⁴⁹⁰ específica de *As Três Irmãs* – aquela na qual personagens habitam o mesmo espaço, mas estão sintonizados em temporalidades diversas, resistindo ao fluxo do tempo e lutando para lhe dar sentido.

À primeira vista, *As Três Irmãs* impressiona pela quantidade de pausas sugeridas nas rubricas. Elas povoam os entremeios dos diálogos e se espalham mesmo dentro da fala de um único personagem. *A Gaivota* possui por volta de 33, já *Tio Vânia*, 44. *As*

⁴⁸⁸ BLÓK, 1963, p. 281 apud SENELICK, 1997, p. 66-67.

⁴⁸⁹ SENELICK, 1997, p. 67.

⁴⁹⁰ A expressão, como vimos, é de Boris Zinguerman.

Três Irmãs, no entanto, possui 63⁴⁹¹. Seu efeito imediato é visível: elas desaceleram o ritmo da ação dramática. Mas mais do que isso: elas instalam uma outra temporalidade e desestabilizam todo o encadeamento lógico-causal que pautou o drama clássico, o qual, como vimos, tendia a um apagamento da experiência do tempo.

Na prosa, este tipo de pausa poderia ser facilmente preenchido pela voz narratorial, a qual oferece descrições de movimentos do entorno e, no caso de um narrador onisciente ou mesmo de um narrador em primeira pessoa, do fluxo de consciência do personagem. No drama, no entanto, ela dá espaço para aquilo que o diálogo não pode exprimir. Na ausência de um narrador que intervenha revelando o que o personagem sente e pensa, mas não diz (como o fará mais tarde Brecht), resta aqui a sua função desautomatizadora, dirigindo a atenção do espectador para o universo íntimo do personagem, sobre o qual só se pode inferir de modo oblíquo.

Esse realismo de Tchekhov, que absorve os silêncios, os gestos pouco lógicos e os acontecimentos aparentemente aleatórios de que é feito o cotidiano, é também parte de um projeto naturalista de época. Não à toa, Zola, um dos dramaturgos que mais trabalharia para “fazer vigorar o silêncio contra a plenitude do verbo”, é quem povoaria seu teatro com “criaturas de fala” que eram, na verdade, “ameaçadas pela presença silenciosa de forças que as determinam e ultrapassam”⁴⁹². No entanto, em Tchekhov, esta é apenas uma das camadas do drama, porque toda a mecânica por trás do uso desses dispositivos ativa inevitavelmente um modo menos referencial de trabalho com a linguagem, mais próximo do simbolismo. Não por acaso, a fórmula com a qual Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko ganhariam fama ao encenar Tchekhov seria a de “encontrar a poesia do cotidiano”, dando a esta peça em especial uma partitura musical (“é música, não atuação”, diria Górkí ao ver sua montagem)⁴⁹³.

É como se o dramaturgo reproduzisse um fluxo cotidiano justamente para destacar um momento especial de sublimação, uma verticalidade dentro da rotina, a qual, por seu papel disruptivo, é mais próxima da linguagem poética, de uma lírica moderna. Para Cleise Mendes (1981, p. 49), o tempo desse lirismo (sobretudo esse dos motivos, silêncios e estruturas que se repetem nos *dramas líricos*) é diverso daquele da épica, mais distendido e horizontal, bem como daquele do drama tradicional, mais

⁴⁹¹ Contagem feita a partir dos originais presentes nas Obras Completas em 30 volumes. *O Jardim das Cerejeiras*, peça que o dramaturgo escreveria alguns anos depois, possui 34 pausas indicadas em rubricas.

⁴⁹² KUNTZ, Hélène; RYKNER, Arnaud. Silêncio. In: SARRAZAC, 2012, p. 173.

⁴⁹³ SENELICK, 2007, p. 62.

condensado e baseado num presente sempre prenhe de futuro. Para ela, a temporalidade lírica que se explorou na poesia romântica, por exemplo, se expande a partir de um ponto – o instante da contemplação –, a partir de onde ela flui e reflui (dilatando e contraindo o Eu)⁴⁹⁴. Logo no 1º ato, a primeira fala de Olga sugere a presença desses pontos de parada, que emergem repetidamente, criam uma musicalidade oblíqua no jogo entre palavra e silêncio e instalam uma temporalidade outra:

OLGA: Hoje faz um ano exato que morreu nosso pai, dia 5 de maio, dia da sua santa, Irina. Fazia muito frio e nevava. Eu pensava que não iria sobreviver, e você, desmaiada, estava estendida aqui no chão como um cadáver. Porém desde então se passou um ano, e já podemos recordá-lo de coração leve, você já se veste de branco e tem o rosto iluminado. (*O relógio bate doze horas.*) Também então o relógio bateu. (*Pausa.*) Lembro-me, quando levaram nosso pai tocava uma banda militar e no cemitério disparou-se uma salva de tiros. Ele era general, um general de brigada, e mesmo assim havia pouca gente. (...) ⁴⁹⁵

A escolha deste momento – logo após a batida do relógio – não é gratuita. A inserção de uma pausa introduz um subtexto no exato momento em que a referência ao tempo mecânico e quantitativo do relógio emerge. O relógio bate doze horas, como bateu no dia da morte do pai e continuou batendo todos os dias; mas este tempo repetitivo é também gatilho para que, naquele momento de pausa, em que o fluxo do discurso é interrompido, a atenção seja dirigida para aquilo que as palavras não dão conta ou não devem expressar. Se logo em seguida ela procede a mais uma lembrança, em seu íntimo a memória é turbilhão.

Neste mesmo ato, Tuzenbach conversa com Irina. Aproveitando o momento de intimidade, o barão faz sua primeira declaração de amor à jovem:

TUZENBACH: (...) Espere mais um pouco até todos se acomodarem em torno da mesa. Deixe-me estar ao seu lado. Em que pensa? (*Pausa.*) Tem vinte anos e eu pouco menos de trinta. Quantos anos ainda temos pela frente, quantos e quantos dias, todos eles iluminados pelos raios do amor...

IRINA: Nikolai Lvóvitch, não fale de amor. ⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ MENDES, Cleise. O drama lírico. **ART**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 49, jul./set. 1981.

⁴⁹⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 7.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 20

A hesitação de Tuzenbach sugere a sua angústia em tentar decifrar os pensamentos de sua amada. É também o momento em que ele projeta o que seriam os medos e desejos de Irina. Estrategicamente, é mais uma vez o próprio tempo que vem à baila (“Tem vinte anos e eu pouco mais de trinta”), revelando um movimento duplo: a consciência de que para Irina a passagem do tempo se apresenta como um problema cada vez maior, pois não quer terminar como a “pobre” Macha, e, ao mesmo tempo, a percepção dele próprio de que já está se tornando velho para ela. Todavia, esses são sentidos que se podemos sugerir pela lógica das palavras presentes no próprio diálogo. Por outro lado, as pausas estão justamente no campo da não-referencialidade, da não-causalidade e da instabilidade. Elas instalam uma zona de suspensão, marcada sobretudo pela dúvida. Do turbilhão íntimo de que a pausa é a feição mais visível temos apenas suspeitas. Aqui, assim como em Strindberg e Maeterlinck, opera-se uma inversão que “abre caminho para uma contestação radical da cena dialogada” a qual, na cena contemporânea, obriga a “repensar o status mesmo do texto dramático”, pois o personagem “agora seria incapaz de fundar sua identidade sobre um discurso cujo controle ele perdeu”⁴⁹⁷.

Tal descontrole está no discurso convulso e nas pausas que abundam ao longo das falas de Andrei. Ao longo do 3º ato, por exemplo, tomamos contato com parte de sua luta íntima, que ganha feição visível na expressão, pelo discurso, de seus autoenganos no presente e das lembranças nostálgicas do passado:

ANDREI: Elas não me ouvem. Natacha é uma mulher excelente e honrada. (*Anda em silêncio, de um lado para o outro do palco, depois para.*) Quando me casei com ela pensava que seríamos felizes, que todos seríamos felizes... Mas, meu Deus... (*Desata a chorar*) Queridas irmãs, queridas e boas irmãs, não acreditem em mim, não acreditem!... (Sai)⁴⁹⁸.

Como se vê, o emprego desses momentos de parada expressa movimentos temporais íntimos muito diversos. Ora sugerem uma tentativa de resgate do sentido perdido do tempo, ora sugerem ativação de memórias, ora sugerem lampejos de tempos futuros... Em comum a todos eles, está o movimento de autoanálise silenciosa a que o personagem se submete. Ele se desloca do tempo presente – sempre fonte de incômodos e angústias – e ativa a consciência a partir da mobilização de uma outra temporalidade.

⁴⁹⁷ KUNTZ, Hélène; RYKNER, Arnaud. Silêncio. In: SARRAZAC, 2012, p. 174.

⁴⁹⁸ TCHÉKHOV, 2006, p. 51.

Svetlana Evdokimova considera esse movimento típico daquele que mais tarde seria abordado por Heidegger em *Ser e Tempo*: são momentos do Ser em que ele se revela consciente⁴⁹⁹. E, como vimos, ele só assume essa dimensão existencial – a vida toda é um drama da busca - por motivação histórica.

Tal movimento parece típico não só da poética dramática, mas também da poética do conto que Tchékhov conformaria nos últimos anos de vida. Em *O Bispo*, escrito em 1902, as temporalidades da rotina e da natureza emergem pela perspectiva de um narrador que ao mesmo tempo se mescla e se distancia da perspectiva do protagonista. De início, abundam as imagens da natureza em seu tempo imemorial: “as cruzes brancas sobre os túmulos, as bétulas brancas projetando sombras negras, a lua longínqua”, “um grilo cantava”, “soava o canto ininterrupto das andorinhas”, “o céu insondável”. No entanto, na medida em a narrativa é ocupada pela temporalidade vazia de que é feita a vida do bispo como líder espiritual, tais percepções do tempo da natureza deslizam para imagens menos idílicas. No domingo de ramos (“que calor!”), celebra a missa pela manhã, almoça com a mãe, atende a fiéis durante a tarde e reza as vésperas. Na terça, celebra a missa pela manhã e à tarde reza novamente as vésperas... e assim por diante. A rotina é implacável e na medida em que ela se repete, o personagem revela seu estado de espírito: enerva-se com o constante clamor dos fiéis, as suas pequenas demandas e suas visitas insistentes...

É nesse momento das vésperas de Páscoa que se instala uma outra temporalidade, na qual o personagem de algum modo se distancia da temporalidade à qual estava identificado pela rotina e começa a refletir sobre sua condição⁵⁰⁰. No entanto, Tchékhov não constrói tal momento como uma epifania, um acontecimento espetacular que desloca a sensibilidade do personagem de modo radical. Ele o apresenta como um processo. De início, é a inesperada visita da mãe naqueles dias que o motiva à primeira digressão. Ela instala a temporalidade da memória, em que o reverendo desfia memórias ternas de quando estudava e tudo parecia pleno de sentido.

Em seguida, à noite, o bispo não consegue dormir (a insônia, em Tchékhov, é sempre sinal da instalação de um distúrbio, uma ruptura no fluxo cotidiano). E, na medida em que constata que algo está errado com seu corpo, percebe que a própria mãe

⁴⁹⁹ EVDOKIMOVA, 2012, p. 66-78.

⁵⁰⁰ O paralelo com a agonia de Cristo às vésperas de sua crucificação, e as próprias revelações que tem no Jardim das Oliveiras, é inevitável e já foi apontado por inúmeros críticos. KATÁIEV, V. B. Tchékhov i mifologuia novovo vriëmeni. *Filologuitcheski nauki*, nº5, p. 71-77, 1976. TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's The Bishop. *The Modern Language Review*, vol. 86, nº1, p. 131-136, jan. 1991.

– há oito anos sem vê-lo – tem o ar excessivamente tímido e respeitoso. Ao mesmo tempo, no quarto ao lado, ela divide longas horas com o padre Sissol e troca com ele conversas alegres e bastante informais. Nesse momento, ocorre a segunda digressão do personagem. Lembra-se do período que passara no estrangeiro, em que escrevia e lia muito. Aquilo tudo lhe parecia muito distante e, a partir daí, intensifica-se na narrativa seu sentimento de desconforto e a percepção de que seu tempo presente é rotineiro e vazio de sentido. Parece experimentar o que seria, em termos benjamininos, um tempo sem experiência. Os golpes de consciência agudizam-se: nos últimos tempos, “ninguém lhe havia falado sinceramente, humanamente, com simplicidade. Sua própria mãe não era a mesma. Por que falava sem cessar e ria tanto com Sissol, enquanto com ele, seu filho, era tão grave, tão taciturna, tolhida por um constrangimento que não combinava com ela?”⁵⁰¹. Chega à conclusão de que havia atingido o auge, de que conquistara tudo o que era acessível a um homem de sua posição. À noite, desabafa com o padre vizinho de quarto: “Que espécie de bispo sou eu? (...) Tudo isso me acabrunha... me acabrunha...”⁵⁰². O interlocutor, no entanto, faz-se de desentendido, e aquela que era para ser uma conversa honesta, aberta e sem hierarquias, termina como um monólogo solitário.

O conto segue com a paulatina autoanálise do bispo, até sua morte. Aqui, como na peça escrita dois anos antes, diálogo e acontecimentos de exceção não são instrumentos para os desdobramentos da consciência sobre o tempo e seu fluxo. Em meio a uma rotina morta, pequenos gestos, falas desencontradas e, agora, essas pausas e momentos de silêncio, instalam uma temporalidade diversa que redefine o entorno. São momentos fugazes que, para Cynthia Marsh, “sempre mudam, têm caráter elusivo e estão em total desacordo com nossa experiência desejada”⁵⁰³. Como na lírica, são momentos constituídos “inteiramente segundo suas próprias leis” – aquilo que, para Adorno, representa o protesto dessa forma de expressão “contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva (...)”⁵⁰⁴.

Em *As Três Irmãs*, esses momentos de estase também são ativados por meio de objetos e situações simbólicas que interrompem o fluxo da ação. No primeiro solilóquio

⁵⁰¹ TCHEKHOV, Anton. **O Bispo**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 17.

⁵⁰² Ibidem, p. 19.

⁵⁰³ MARSH, Cynthia. Two-Timing in Chekhov's Plays. In: BLOOM, H. **Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov—New Edition**. Nova Iorque: 2009, p. 102.

⁵⁰⁴ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 68-69.

de Olga, por exemplo, o relógio da sala toca doze vezes. Tchékhov era consciente do estado de tensão e espera que estas doze baladas causariam no palco, dado que doze toques são, em termos cênicos, um tempo muito estendido⁵⁰⁵. Do mesmo modo, no 1º ato, Irina ganha uma série de presentes. O ritual de entrega do objeto, acompanhado de sua breve contemplação, cria um momento de parada involuntário, em que todas as atenções se voltam para a aniversariante estática. Ele necessariamente ativa atenção sobre o próprio tempo. Não à toa, quando Kulyguin presenteia Irina com um livro sobre a escola, ele abre uma enfadonha reflexão sobre o modo como encara sua própria rotina de professor apegado “a determinadas formas”.

Do mesmo modo, quando Irina recebe um samovar de presente de Tchebutykin, o gesto imediatamente gera um burburinho entre os personagens, que não são capazes de expressar discursivamente seu incômodo, mas sentem o que um samovar caro e antigo significa em termos de memórias e de “peso das coisas do passado”. Também quando Fiedótik presenteia Irina ao final do 1º ato com uma piorra, tem-se um breve movimento de parada. Ao dizer “eis uma piorra. Tem um som divino”, as rubricas do dramaturgo não orientam que alguém rode a piorra, mas muitos diretores exploraram tal possibilidade, valorizando justamente o momento de parada que ela sugere: ao girar lenta e gradualmente ela dissipa o seu som. Após este momento de suspensão, Macha – até então imersa em um silêncio melancólico em boa parte do ato – entoa os versos de Púchkin.

⁵⁰⁵ MARSH, 2009, p. 100.

Cena do 1º ato de *As Três Irmãs*, dir. Trevor Nunn (Stratford-upon-Avon, 1979). Ao centro, de pé, Suzanne Bertish (Macha), sentada, de branco, Emily Richard (Irina). Foto: Davies – *Théâtre en Europe*.

O mesmo ocorre no 3º ato, na cena em que Tchebutykin quebra um antigo relógio da família. Enquanto discutem se Macha seria um bom nome para tocar no concerto solidário às vítimas do incêndio, Tchebutykin toma nas mãos um relógio de porcelana antigo e o examina. No entanto, quando Verchínin informa que ouviu dizer que o batalhão seria transferido para um lugar distante, Tchebutykin deixa o relógio cair: “Quebrou! (*Pausa; todos estão penalizados e contrafeitos*).”⁵⁰⁶. Objeto da falecida mãe de Olga, Macha e Irina, o relógio quebrado no chão também produz uma pausa, um momento de estase que, nesse caso, sugere de modo irresistível a resistência do personagem à passagem do tempo e ao fato de que ele talvez possa, de algum modo, trazer mudança. Simultaneamente, o episódio evoca muitos outros sentidos possíveis: não seria o relógio o símbolo do apego das irmãs a um passado que é pura repetição? Ou ainda, não seria o objeto sinal do apreço dos Prózorov a um tempo cronológico, espacializado, destituído de sentido?

Por fim, as cenas coletivas de fotografias são emblemáticas. Em primeiro lugar, porque ocorrem quando praticamente todos os personagens estão em cena, como se configurassem um enunciado de grupo; em segundo, porque estão no primeiro e no último ato – momentos que parecem definir os contornos de um ciclo. Quando Fiedótik e Rode entram durante o almoço de aniversário no 1º ato, Fiedótik consegue congelar a

⁵⁰⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 44.

cena por segundos que, no palco, contrastam com a animação da conversa conduzida momentos antes: “Perdão, um momento. (*Tira um retrato.*) Um, dois. Perdão, mais um momento! (*Tira outro retrato.*) Um, dois. Pronto”⁵⁰⁷. Ainda que envolva apenas os dois, a ação de fundo (reunião dos personagens ao redor da mesa) deixa de ser o ponto de interesse, que se desloca para a fotografia e seu registro. Do mesmo modo, no último ato, quando os dois jovens vão embora, tiram uma última fotografia. Estão alegres e têm a certeza de que nunca mais verão os Prózorov:

FEDÓTIK: Até a vista, não... Adeus para sempre. Nunca mais nos veremos.

KULYGUIN: Quem sabe? (*Enxuga os olhos sorrindo.*) Olhe, eu também já estou chorando.

IRINA: Talvez ainda nos encontremos.

FEDÓTIK: Daqui a dez ou quinze anos, mas então mal nos reconheceremos, e nos saudaremos com frieza. (*Tira uma foto.*) Quietos. Mais uma última.

(...)

RODE: (*observa o jardim*) Adeus, árvores! (*Grita.*) Ohôoo! (*Pausa.*) Adeus a você também, eco, adeus!⁵⁰⁸

O quadro sugerido pela imagem é desdobramento direto do impulso primeiro da fotografia na modernidade: os corpos congelados em um instante, como se tentassem se salvar do/no presente que flui. Por outro lado, esse gesto de salvamento é a força contrária à própria constatação, verbalizada de modo angustiante na última cena: “seremos esquecidos para sempre. Esquecerão nosso rosto, nossa voz e também quantos éramos (...)”⁵⁰⁹.

Este quadro final é pungente e poético. É a poesia que condensa na forma de todo este drama tchekhoviano momentos que são simultaneamente resistência e tentativa de salvamento em um tempo vazio. Há personagens, no entanto, que ainda apostam no discurso e tentam salvar seu próprio tempo mergulhando em uma temporalidade futura. O tenente-coronel Verchínin acredita que logo este presente doloroso parecerá “pesado, sumamente incômodo e estranho”⁵¹⁰ e que a humanidade paulatinamente caminhará para seu auto-aperfeiçoamento. Seu futuro será feliz e aquilo que ela busca com ardor “naturalmente encontrará”⁵¹¹. Até lá, segundo ele, será preciso

⁵⁰⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 22.

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 52.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 65.

⁵¹⁰ Ibidem, p. 45.

⁵¹¹ Ibidem, p. 62.

sofrer. Já o barão Tuzenbach, acredita que é preciso construir este futuro agora, aprendendo a conviver com o grande ciclo da natureza que caminha independentemente de nossas vontades. Ele tem a impressão de que se morrer, será graças ao seu trabalho que poderá imprimir no mundo pegadas invisíveis e participar de alguma maneira das futuras gerações. No entanto, ainda que sejam as palavras dos dois as responsáveis por entrecortar todos os atos com jatos arejados de um futuro utópico – esperanças e cheias de desejo de mudança que são – Tchekhov não as poupa da mesma ironia a que submete o discurso de todos os outros personagens. Antes mesmo de chegar à casa dos Prózorov, Tuzenbach introduz o tenente-coronel Verchínin: “Parece ser um sujeito simpático. Que ele não é burro, isso é certo. Apenas fala muito”⁵¹². Do mesmo modo, Tuzenbach é ridicularizado ao surgir com “roupas civis da moda” no 3º ato, como se estivesse fantasiado de uma juventude postiça, empenhado que está em busca de uma nova vida. Ao mesmo tempo, morre ironicamente em um duelo – gesto típico da visão de mundo e dos rituais aristocráticos passadistas dos quais ele proclamava querer se livrar.

Mas se de início Tchekhov parece implacavelmente irônico com seus personagens, levando o espectador a desconfiar constantemente de suas palavras, expondo seu jogo errático e desconstruindo todas as suas nostalgias e utopias sem repô-las, é na forma que aspira à linguagem poética que se encontra a resistência ao fluxo que tudo arrasta e a tentativa de dar outro sentido à experiência do tempo. É na poesia dos diálogos cifrados, das citações obtusas, dos gestos involuntários e dos silêncios que desabrocham – frutos que são das diferentes temporalidades que irrompem no mesmo espaço – que o dramaturgo expressa esse movimento de parada e luta. Aí reside, também, a compaixão tchekhoviana, que não reduz suas peças à crueldade irônica e à simples apatia. Não há respostas. Restou a busca permanente. Para isso, é preciso viver: “Se pelo menos nós soubéssemos!”.

⁵¹² TCHÉKHOV, 2006, p. 8.

4. *O Jardim das Cerejeiras* e o novo tempo do mundo

Logo de saída, o título da última peça de Tchékhov – *O Jardim das Cerejeiras* (1904) – desperta tantas questões quanto o conjunto de sua dramaturgia. Afinal, não há mais o foco em um protagonista ou em um grupo de personagens, mas em um espaço. Ainda assim, não um espaço qualquer, já que está ocupado por uma plantação de cerejeiras que não é reduzida à dimensão chã e utilitária de um pomar, e sim sublimada à condição poética de um *jardim*. Seria isso, portanto, uma indicação sutil de Tchékhov para que não déssemos tanta importância ao histrionismo dos personagens em primeiro plano e deslocássemos nossa atenção para um jardim que seria, afinal, o grande personagem? Seria a intenção de nos enredar na beleza das flores que aparecem na janela logo na primeira cena para, logo em seguida, nos abater com a percepção de que o jardim é, na verdade, o último patrimônio de uma classe social marcada por ociosidade, inépcia e exageros? Ou seria apenas um equivalente entre o jardim e a efêmera arte teatral, pois tal qual o gesto cênico – evanescente, irrepetível e que depende da memória para a sua recuperação como evento artístico –, do jardim restará apenas o um delicado instantâneo na memória? Como desdobramento dessa ideia, seria, afinal, a intenção de dizer que tudo passa, e os machados que derrubam a plantação no último ato são apenas o inevitável gesto do tempo que tudo corrói?

Curiosamente, a despeito do destaque dado logo no título da peça, nenhuma cena de *O Jardim das Cerejeiras* se dá em meio às cerejeiras. No 1º ato, sabemos de sua existência pelos galhos floridos que despontam pelas janelas, mas a ação se dá toda dentro do “quarto das crianças”. No 2º ato, ambientado ao redor de uma capelinha em ruínas, há só pedaços do jardim ao fundo, ofuscado que está por “álamos que projetam a sua sombra.”⁵¹³. No 3º e no 4º atos, não há menção ao jardim nas rubricas de cenografia – sua presença lá fora, portanto, é apenas suposta. Diretores e atores, diante desse impasse, debruçaram-se sobre este símbolo ambíguo de diferentes formas. Sua presença podia ser maciça em cena – como ocorreu na montagem de Giorgio Strehler, de 1974, na qual um enorme véu recheado de flores brancas pairava sobre o palco –; podia ser fiel à rubrica tchekhoviana e dar a ver apenas partes de sua beleza – como o fez Viktor Símov na montagem do TAM de 1904 –; ou podia ser obnubilado por um palco nu, em

⁵¹³ TCHÉKHOV, 2006, p. 86.

claro protesto ao que seria um excesso de naturalismo stanislavskiano, como o fizeram diretores como Peter Brook, em 1981⁵¹⁴.

Cena de *O Jardim das Cerejeiras*, dir. Giorgio Strehler (Piccolo Teatro di Milano, 1974). Foto: © Luigi Ciminaghi

De qualquer modo, seja em cenografia naturalista, seja em simbolista ou vanguardista, a centralidade que o jardim assume ao longo da peça parece evidente, pois ainda que sua menção no discurso dos personagens oscile entre a evocação idílica, a recusa por sua dispensabilidade ou o receio por sua dimensão quase fantasmática, todos se voltam a ele de alguma maneira. Desse modo, não há um só jardim, porque sua imagem se desenha a partir de como cada personagem dele se lembra, de como o veem agora e de como o concebem no futuro. Do mesmo modo, ainda que prismado pela lente subjetiva de cada um, sua presença também opera como polo de atração unificador, mas

⁵¹⁴ Segundo James N. Lohelin, a montagem de Brook, com clara referência ao seu manifesto de 1968, *The Empty Space*, atacava o que ele então chamou de “teatro morto” e a interpretação comum de que nas peças de Tchekhov há a representação de “fatias de vida”. Segundo ele, “é um erro comum considerar Tchekhov um escritor naturalista”, pois em suas peças predomina uma “ordem cheia de significado, requintadamente astuta e completamente artificial”. LOEHLIN, James N. **Chekhov - The Cherry Orchard**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006, p. 171-172.

um polo mais temporal que espacial: o jardim é metáfora de um período de crise e mudança.

O jardim como modalizador de uma experiência coletiva no tempo (“a Rússia inteira é o nosso jardim!”, diz Trofimov ao fim do 2º ato⁵¹⁵), e, simultaneamente, símbolo que se desenha a partir da experiência temporal de cada um. É nessa difícil dialética que se estrutura a última e talvez mais cifrada peça de Tchekhov. Ela consegue, por isso, ocupar um lugar fronteiro e se estruturar a partir de um hibridismo que sempre tornou sua encenação motivo de polêmica. Afinal, a chave histórica se mescla à percepção subjetiva, do mesmo modo que cada consideração individual é logo relativizada pela intervenção irônica do dramaturgo. A depender de como cada elemento é privilegiado, tem-se uma encenação completamente diversa das outras. Daí a insistência de questões que permeiam a peça e atravessaram todo um século de encenações de *O Jardim*: Uma peça progressista ou passadista? Uma chamada para a revolução ou o lamento por uma Rússia senhorial que se vai? Um estudo sobre a subjetividade e suas múltiplas facetas ou um “poema-teatro” abstrato sobre o sofrimento humano diante da mudança⁵¹⁶? Estilisticamente, exemplo do alto naturalismo ou parte do vigoroso movimento simbolista russo? Tragédia ou comédia?

Desde antes de sua primeira montagem, pelo Teatro de Arte de Moscou, em 1904, tais questões já se impunham. A peça, assim como *As Três Irmãs*, fora concebida especialmente para o grupo, cujo sucesso também estava intimamente ligado a um tipo de pesquisa teatral que tinha na dramaturgia de Tchekhov um de seus pilares. Antes da estreia em janeiro, Tchekhov tinha passado quatro invernos na cidade de Ialta, onde agora residia para se tratar da tuberculose avançada⁵¹⁷. Olga Knipper, uma das principais atrizes do grupo e agora sua esposa, passava o dia com o dramaturgo, espantando as dezenas de visitas e garantindo que ele tivesse uma rotina saudável de escrita. Em carta de 15 de setembro de 1903, a despeito do ritmo lentíssimo de produção, Tchekhov já alertava a esposa de Stanislávski, Maria Petrova Aleksêieva, sobre o tom que julgava adequado para o todo: “Eu quase terminei a peça, (...) mandarei todos os quatro atos assim que eu tiver a oportunidade de sentar de novo o dia todo. Não é um drama que saiu de mim, mas uma comédia, por vezes até uma farsa, e eu tenho

⁵¹⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 96.

⁵¹⁶ Esta última formulação é o eixo do famoso ensaio “The Cherry Orchard: A Theater-Poem of the Suffering of Change”, de Francis Fergusson. Ver: FERGUSON, 1964, p. 144-176.

⁵¹⁷ RAYFIELD, Donald. **Anton Chekhov – A Life**. Londres: Faber & Faber, 2013, p. 304.

medo do que virá de Vladímir Ivánovich”⁵¹⁸. Mas o medo que tinha o dramaturgo em relação a como Nemiróvitch-Dântchenko interpretaria sua peça, era também o medo – mas em sentido oposto – que teria Konstantin Stanislávski em relação ao modo como o próprio dramaturgo a concebia. Em carta de 7 de setembro, o diretor dizia a sua irmã, Zinaída: “Imagino que seja algo impossível, em torno da estranheza e vulgaridade da vida. Eu só temo que ao invés de uma farsa ele tenha feito de novo uma grande tragédia. Mesmo agora ele ainda pensa que *As Três Irmãs* é uma pecinha alegre”⁵¹⁹.

A impressão inicial de Stanislávski não é de todo infundada. Alguns dos motivos centrais da peça são de matriz tipicamente melodramática e acionam um *pathos* quase inevitável. Liubóv Andreievna e seu irmão Gaiev estão perdendo sua propriedade para alguém próximo da família; a mesma Liuba vem praticamente fugida de Paris, após ser aviltantemente explorada pelo amante francês; a empregada Duniácha está apaixonada pelo criado de Liubóv, Iacha, um esnobe que a usa de modo conveniente e a deixa para trás ao final (alguns diretores mais tarde sugeririam em suas montagens que Duniácha é abandonada grávida no último ato); e, como comumente ocorre em Tchékhov, Epikhodov, o contador apaixonado por Duniácha, insistentemente sugere a possibilidade de seu suicídio.

Do mesmo modo, o conjunto da fábula sugere a impossibilidade dos personagens de agirem diante de uma grande mudança que se impõe sobre suas vidas – movimento fortemente trágico, já que seu sentido é aquele que leva da felicidade ao infortúnio e sua consciência (não tão íntegra ou corajosa, neste caso) revela um destino causado pela sua “própria limitação diante de forças que lhe são superiores”.⁵²⁰ A família, cujos membros foram criados ali durante gerações e têm no jardim de cerejeiras uma espécie de amuleto, está praticamente falida. Coloca-se diante dela o problema de resolver o que fazer com os credores que levarão a propriedade a leilão em breve para abater as dívidas. A primeira grande proposta de resolução do problema vem justamente do rapaz cujos pais foram servos da família e agora é um homem de negócios, Lopákhin. Para ele, o melhor seria derrubar as cerejeiras improdutivas que não geram renda e transformar toda a área num lucrativo loteamento para casas de campo, para as

⁵¹⁸ No original: Пьесу я почти окончил, (...) я пришлю все четыре акта, как только будет возможность засесть опять на целый день. Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича. У Константина Сергеевича большая роль. Вообще же ролей немного. ТЧЕХОВ, v. 11, Cartas, 1982, p. 248-249.

⁵¹⁹ RAYFIELD, 2013, p. 305.

⁵²⁰ VASCONCELLOS, Luiz Paulo. “Tragédia”. In: **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 252-253.

quais possam vir as pessoas de recursos da cidade mais próxima e cujo acesso seria fortemente facilitado pela estrada de ferro que margeia a propriedade. Para Gaiev e Liubóv, no entanto, a proposta parece indecente, pois para eles o fundamental seria perdido – todo o jardim de cerejeiras, com sua beleza e com as memórias que evoca. Chegam a estipular outras possibilidades de conseguir o dinheiro necessário, mas não obtêm sucesso, de modo que a propriedade vai a leilão e seu comprador é justamente o comerciante Lopákhin. Ao final, ele inicia o corte das cerejeiras e todas as pessoas que habitavam ou circulavam por aquela propriedade tomarão caminhos distintos: Liubóv voltará a Paris com seu criado, Gaiev consegue um emprego no banco e continuará na região, Trofímov e Ánia construirão uma vida juntos, Vária encontrará emprego – possivelmente como governanta – em outra propriedade, Simeonov-Pichtchik consegue uma quantia de dinheiro expressiva pelo aluguel de sua propriedade, Epikhodov e Charlotta imploram a Lopákhin para que lhes consiga algo e Firs é esquecido por todos dentro da casa onde trabalhou praticamente a vida inteira.

O dramaturgo enviou sua única versão da peça a Moscou por correio em 14 de outubro de 1903. Mais do que com suas peças anteriores, agora Tchékhov se mostrava altamente meticuloso quanto ao tom adequado, quanto ao cenário e quanto aos atores que deveriam ser indicados para interpretar cada personagem – ainda que, em relação a este último aspecto, seu poder de influência tenha se reduzido aos papéis tidos como secundários⁵²¹. O médico “Altchuller não conseguia fazê-lo parar de planejar uma viagem a Moscou para supervisionar tudo”⁵²², pois Tchékhov se irritava com o fato de que Stanislávski, encharcado de lágrimas no 4º ato, insistia em não conceber *O Jardim* como uma comédia ou uma farsa, mas como uma dolorosa tragédia; e Nemiróvitch-Dântchenko via um excesso de lágrimas entre os personagens quando, para Tchékhov, Vária era a única que explicitamente chorava em cena⁵²³.

Por outro lado, na medida em que o grupo ensaiava a peça, o dramaturgo aceitava sugestões de mudança no texto feita pelos diretores. Inicialmente, Tchékhov

⁵²¹ Para Olga Knipper, naquele momento com 34 anos, ele tinha planejado de início o papel de Vária, mas depois achou que seria bom ter alguém com bom senso de humor, como ela, no papel de Charlotta. Por fim, acharam melhor colocá-la no papel de Raniévskia e Tchékhov fez algumas alterações para que o papel se encaixasse melhor ao perfil da atriz. Do mesmo modo, Tchékhov concebera Stanislávski para o papel de Lopákhin, pois achava que era necessário haver delicadeza naquele que, para ele, era um dos papéis principais. No entanto, ao final, Stanislávski preferiu ficar no papel de Gaiev. Ver: STYAN, J. L. **Chekhov in Performance**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1971, p. 240.

⁵²² Ibidem, p. 306.

⁵²³ Ibidem, p. 306.

havia pensado em fechar o 2º ato com um longo diálogo entre Charlotta e Firs, focando em suas vidas disfuncionais e em memórias obscuras de ambos. No entanto, para Stanislávski, era importante balancear a peça com brilho e movimento, e um final com os dois deixaria o fechamento de ato com tons muito melancólicos. Por isso, Tchékhov trouxe algumas falas de Charlotta para o início do ato e o fechou com o diálogo otimista entre Trofímov e Ánia, no qual ambos esboçam planos efusivos para um futuro cheio de felicidade, que redimisse o atraso “de pelo menos duzentos anos” da Rússia e varresse o país de toda a classe de gente ociosa e privilegiada⁵²⁴. Nas memórias de Stanislávski, escritas quase vinte anos depois, o diretor lembraria com certa afeição da abertura que Tchékhov tinha para este tipo de sugestão, a despeito de toda sua incisividade em relação a outros aspectos: “(...) quando tivemos a ousadia de sugerir a Tchékhov suprimir toda uma cena no final do segundo ato de *O Cerejal*, ele ficou muito triste e pálido da dor que nós lhe impúnhamos mas, depois de voltar a si respondeu: ‘Reduza’!”⁵²⁵.

Ao que parece, o apego e excesso de zelo de Tchékhov com esta peça, que fecha um ciclo temático aberto por *Platónov*, vem de experiências concretas que tivera ao longo da vida. O processo de perda de propriedades pela nobreza fora um acontecimento frequente nos anos de 1880 e 1890 na Rússia e aparece não só na primeira peça do dramaturgo, mas também em seu conto *Visita aos amigos* (*В знакомых*), de 1898. Do mesmo modo, segundo Donald Rayfield, após comprar sua propriedade em Melikhovo, em 1892, o dramaturgo praticou jardinagem em larga escala, assinava revistas de jardinagem e chegou a plantar pequenas florestas, “inclusive um cerejal para si próprio”⁵²⁶. No entanto, após sua mudança para Ialta, vendeu a propriedade e o novo proprietário derrubou boa parte do cerejal para estocar lenha. O episódio, ao que parece, o deixara bastante tocado⁵²⁷.

É bastante difundida entre os estudiosos de hoje a interpretação de que a orientação dada à peça pelo Teatro de Arte, a despeito de todo o diálogo intenso com o dramaturgo durante o processo de ensaios, fora nitidamente trágica. Para tal interpretação, levam em conta as palavras dos próprios diretores bem como a reação de Tchékhov após a estreia da peça. Após receber a visita de amigos e artistas em casa, que

⁵²⁴ RAYFIELD, Donald. **The Cherry Orchard** – Catastrophe and Comedy. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1994, p. 77.

⁵²⁵ STANISLÁVSKI, 1989, p. 361.

⁵²⁶ RAYFIELD, 1994, p. 9.

⁵²⁷ Ibidem, p. 9.

disseram que Stanislávski atuou de modo abominável e penoso no último ato, o dramaturgo arrematou em carta de 29 de março a sua esposa: “Só posso dizer uma coisa: Stanislávski arruinou a minha peça. Bem, ao inferno com ele”⁵²⁸. Assim, cristalizou-se a ideia de que, para Stanislávski, aquele era o obituário de todo o século XIX, uma metáfora poderosa para o “declínio do senhorio russo em face das inexoráveis pressões históricas”. Por isso mesmo, ele teria imprimido sobre a caracterização de Raniévskaja toda a sua simpatia pela dor da personagem, transformando-a em “elegia para uma Rússia crepuscular.”⁵²⁹ No entanto, estudos mais recentes têm tentado demonstrar que esta “escuridão” trágica tem sido superestimada pelos críticos na montagem do TAM. A principal fonte para tal revisão crítica são as próprias partituras cênicas de *O Jardim das Cerejeiras*, que mudaram pouco ao longo do processo de ensaios e revelam que a comédia e a ironia foram valorizadas por Stanislávski desde o 1º ato. As entradas e saídas desastradas de Epikhodov, por exemplo, tinham para o diretor forte nota clownesca; do mesmo modo, ele via com gentil ironia a recusa de personagens como Raniévskaja e Gaiev em enfrentar seus problemas, mostrando aqui e ali o descompasso entre o que diziam e o que faziam⁵³⁰. Para ele, era preciso tratar Gaiev com certa distância, ao mesmo tempo em que o humor da caracterização deveria “apertar o coração”, como quando se lê *O capote*, de Gógol: “Penso que Gaiev deva ser leve, como sua irmã. Ele nem mesmo percebe o que está falando. Ele só o percebe quando já está tudo dito. Acho que encontrei o tom para Gaiev. Para mim, ele emerge como algo aristocrático, embora um pouco excêntrico”⁵³¹.

Eram muitas as contradições do personagem que o diretor apontava em suas partituras, revelando uma retração inescapavelmente irônica: quando Gaiev se esforça para encontrar meios de salvar a propriedade ao final do 1º ato, por exemplo, realmente se tem a sensação de que ele é alguém prático e mesmo um futuro bancário; no entanto, após lançar todas as ideias em campo, ele coloca um pirulito na boca. Este pequeno gesto faz com que todas as crenças a seu respeito sejam solapadas⁵³². Por outro lado, Laurence Senelick contrapõe o fato de que o peso trágico da “tragédia da expropriação e

⁵²⁸ No original: “(...) Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним.” Ver: TCHÉKHOV, v. 12, Cartas, 1983, p. 74.

⁵²⁹ LOEHLIN, 2006, p. 2-3.

⁵³⁰ Para uma análise detalhada das partituras cênicas de *O Jardim das Cerejeiras*, ver o livro de James L. Loehlin, bem como a análise de David Allen. Ver: ALLEN, David. **Performing Chekhov**. Nova Iorque: Routledge, 2000, p. 29-35.

⁵³¹ Carta de Stanislávski a Tchekhov de outubro de 1903. Ver: Ibidem, p. 31.

⁵³² Partituras cênicas de Stanislávski. Ver: Ibidem, p. 31.

da perda” já estava na própria escolha final dos atores: ao definirem o papel de Liubóv Raniévskaja a Olga Knipper e Gaiev a Stanislávski – os dois grandes chamarizes do Teatro de Arte – o público inevitavelmente se identificaria com os dois proprietários e sua trágica perda⁵³³. Ao mesmo tempo, ainda que Stanislávski insistisse que sua caracterização de Gaiev era irônica, ao longo das encenações – segundo relatos de espectadores da turnê norte-americana do TAM – eles optaram por manter o personagem por alguns instantes em cena, após a partida de todos no último ato. Gaiev volta para procurar por sua irmã, mas encontra a sala vazia. Para Sharon Marie Carnicke, “deixar o personagem em cena desse modo transforma a peça na tragédia pessoal de Gaiev”⁵³⁴, o que mais uma vez redefine o campo de tensões a respeito do tom da montagem.

Os próprios Nemiróvitch-Dântchenko e Konstantin Stanislávski diriam mais tarde que a peça mudou bastante de tom de sua primeira montagem até as versões que depois seriam chamariz da companhia nas apresentações pelo mundo. Em suas memórias, Stanislávski diria que, àquela época, eles ainda não conseguiam explorar a fundo o que considerava tipicamente tchekhoviano, pois apostavam demasiadamente na sinfonia de aparatos cênicos, sons e objetos para criar uma atmosfera específica e “sacudir a memória afetiva dos atores”:

No tempo aqui referido, a nossa técnica interior e habilidade para influenciar o espírito criado dos artistas continuavam primitivas. Nós ainda não havíamos definido com precisão os acessos secretos às profundezas de suas obras. Para ajudar os atores a sacudir sua memória afetiva, para suscitar na sua alma providências criadoras, tentávamos criar para eles a ilusão das decorações, jogo de luz e sons. Isto às vezes ajudava e eu já me acostumava a abusar dos recursos cênicos luminosos e artísticos⁵³⁵.

De qualquer modo, o que se pode concluir através desse conturbado processo de produção, sobre o qual Olga Knipper diria ser um dos mais difíceis e agonizantes, já que “autor e produtores não conseguiam se entender e chegar a um acordo”⁵³⁶, é que não se pode conceber a criação de *O Jardim das Cerejeiras* sem levar em conta seu diálogo

⁵³³ SENELICK, 1997, p. 71.

⁵³⁴ CARNICKE, Sharon. “Stanislavsky’s production of The Cherry Orchard in the US”. In: CLAYTON, Douglas (org.). **Chekhov Then and Now**. Nova Iorque: Peter Lang, 1997, p. 25.

⁵³⁵ STANISLÁVSKI, 1989, p. 362.

⁵³⁶ MAGARSHACK, 1952, p. 14.

íntimo com a cena e com as investigações então feitas pelo Teatro de Arte. Pode-se dizer, inclusive, que as questões interpretativas básicas sobre a peça, que definiram as principais linhas de conflito que “persistiram ao longo da história das montagens”⁵³⁷, foram postas pelos dois diretores e seu grupo, de modo que a maioria das grandes produções do século XX se voltaram de alguma maneira a elas.

Na verdade, tais conflitos fazem parte da própria estrutura da peça e são em grande medida intencionais. Tchékhov sabia que havia ali material suficiente para que vissem em *O Jardim* provocações politicamente perigosas – não à toa, a censura exigira o corte de trechos da fala da Trofímov no segundo ato, por considerá-las muito inflamadas, além de que esta seria de longe a peça preferida no período soviético⁵³⁸ –, bem como elementos para um saudosismo da Rússia aristocrática, que já dava sinais de franca decadência.

Pode-se dizer que a peça é representativa de toda a poética de Tchékhov, segundo a qual a tessitura dramática é deliberadamente deixada em aberto. Diferentemente das *peças benfeitas* ou mesmo do drama ibseniano, em geral pautados por uma ideia organizadora e uma intriga dirigida, aqui o dramaturgo russo traz de modo acabado elementos que, como vimos, deixam qualquer possibilidade interpretativa em suspensão. Os diálogos disfuncionais, cheios de citações aparentemente deslocadas e muitas vezes próximos de solilóquios, bem como a abundância no primeiro plano de trivialidades cotidianas, obrigam que olhemos para a máquina interior de cada personagem, regida por mecanismos pouco lógicos e nem sempre apta à expressão verbal decidida. Ele povoa o drama, portanto, com uma multiplicidade de atitudes e impressões sobre a vida, ao mesmo tempo em que garante que nenhuma subjetividade possa ser tomada como última palavra, pois antes que ela se estabeleça como linha de força na cena, a ironia dramática intervém para desestabilizar seu discurso ou atitude.

Em suma, o período é de profunda mudança social e política, bem como de profundas mudanças na própria arte teatral, o que atíça, até mesmo nas mentes mais democráticas, a disposição urgente de tomar partido em prol de um ponto de vista, mesmo que isso implique na completa supressão de nuances baseadas na perspectiva do outro. Nesse sentido, o dramaturgo é produtivamente decepcionante: ele abandona o

⁵³⁷ LOEHLIN, 2006, p. 3.

⁵³⁸ SENELICK, 1997, p. 188-199.

papel privilegiado do “autor como um comentador, e o público tem que tatear a moral daquela obra, sobretudo nesta peça, em que Tchékhov omitiu a figura do médico, a qual o público mira em busca de uma interpretação”⁵³⁹.

O que não se pode negar é que, justamente porque apegada às formas mais cotidianas de interação, as peças de Tchékhov absorvem as principais linhas de força de seu tempo, todas miniaturizadas nas aparentes irrelevâncias de discurso de suas personagens. Em *As Três Irmãs*, como vimos, o *pathos* de grupo era o da busca angustiada pelo sentido do tempo, dada a experiência constante de um presente vazio. O modo como cada personagem se envolve nessa busca, projetando na interação com os demais a temporalidade convulsa de seu íntimo, é também eco de um momento específico da Rússia. *As Três Irmãs* absorve todo o “desespero dos anos 80 e 90”⁵⁴⁰, nos quais predominava uma espécie de “vácuo ideológico” que sucedeu ao assassinato de Alexandre II, em 1881. Conhecido como um momento de estagnação ou de uma *intemporalidade* (*безвременье*), as camadas ilustradas da sociedade experimentavam o “colapso da ideologia populista, a busca dolorosa por uma ‘ideia comum’ (*общая идея*), o desapontamento geral e a desorientação social, combinados com repressão e intensa censura”⁵⁴¹. Ao mesmo tempo, a peça absorve o avesso dessa estagnação aparente, ou seja, todo o desejo de mudança e todas as aspirações a uma modernização burguesa que, entre outras coisas, arejaram a própria cena teatral das capitais⁵⁴².

Já em *O Jardim das Cerejeiras*, Tchékhov miniaturiza não o sentimento de incapacidade histórica, mas a própria mudança como força temporal. Desse modo, incorporava à tessitura dramática toda tensão social e subjetiva de que era feito o período. Passava a interessar não mais a busca angustiada pelo sentido do tempo, mas o modo como cada personagem experimenta (ou “sofre”, nas palavras de Francis Fergusson) essa transformação de nível profundo, mais ampla “do que qualquer

⁵³⁹ Aqui o crítico se refere ao fato de que esta é a única dentre as peças longas mais famosas de Tchékhov em que não há a figura de um médico. Segundo ele, em geral o público russo buscava na figura dos médicos alguém em quem se agarrar, como se ele fosse um alter-ego do próprio dramaturgo (em *A Gaivota*, o médico Dorn; em *Tio Vânia*, Astrov; e em *As Três Irmãs*, Tchebutkin). RAYFIELD, 1999, p. 240.

⁵⁴⁰ STANISLÁVSKI, 1989, 365.

⁵⁴¹ SHEVCHENKO, 2008, p. 2.

⁵⁴² Para Stanislávski, a despeito do desespero coletivo, Tchékhov conseguia também absorver em suas peças “ideias luminosas, que animavam previsões de uma vida dentro de duzentos, trezentos e até mil anos, em prol da qual nós deveríamos sofrer agora; esboçavam-se ideias sobre novos inventos, graças aos quais o homem voaria no ar, sobre a descoberta do sexto sentido”. STANISLÁVSKI, 1989, p. 365-366.

experiência individual”⁵⁴³. Por isso, é precisa a crítica de Vladímir Kataiev às apresentações do Teatro de Arte, que teriam difundido a ideia de que *O Jardim das Cerejeiras* seria uma fotografia da “mudança em estruturas socioeconômicas e culturais”, como se essa fosse uma peça de época, imagem de um processo ao qual “os personagens estivessem em estrita concordância com uma escala de valores do autor (seja condenando-os, seja mostrando sua falência financeira, seja simpatizando com eles)”⁵⁴⁴.

Ora, é justamente esta disposição hierárquica, que equipara a história a um embate melodramático, que vai contra os princípios que estruturam a poética tchekhoviana. Por isso, em *O Jardim*, parece-nos mais produtivo observar o jogo dialético entre as questões de um tempo de crise e o modo como a temporalidade de cada um se projeta diante dele. Ou seja, o movimento do tempo que desenha e é desenhado em cena. Daí a complexidade desta última peça, cujo conjunto parece claro, ao mesmo tempo em que se dissolve nas percepções do tempo que cada personagem incorpora.

4.1. Crise e apego ao passado

Em *O Jardim das Cerejeiras* cada personagem tem seu momento de revelação profunda. Em *Platónov* e *Ivánov* a trama ainda se volta às suas figuras, o que tornava a subjetividade dos demais personagens apenas um suporte para os movimentos individuais desses protagonistas. Em *A Gaivota* e *Tio Vânia*, as triangulações amorosas e os conflitos geracionais ainda obnubilam o universo íntimo de empregados e agregados que aqui e ali emergem com breves colocações sobre a vida e com considerações sobre o duro cotidiano de trabalho. Em *As Três Irmãs*, os tenentes Fiedótik e Rode são figuras eventuais, e a babá Anfissa praticamente desaparece, tornando-se apenas uma sombra de Olga ou uma escada para a ocupação doméstica de Natacha. Na última peça de Tchekhov, no entanto, todos os personagens, mesmo aqueles sem aparente importância social, têm suas questões destacadas. Mesmo as figuras atraentes de Liubóv Raniévskaja e Gaiev, proprietários do jardim e, portanto, centrais para uma fábula que tem justamente a perda e a compra da propriedade como

⁵⁴³ FERGUSON, 1964, p. 160.

⁵⁴⁴ KATAEV, 2002, p. 274.

eixo, não são capazes de ofuscar as questões colocadas pelos demais. O estudante Trofímov e a filha de Liubóv, Ánia, terão momentos decisivos de revelação de suas intenções futuras. Do mesmo modo, Vária, mergulhada na praticidade doméstica, desponta na tensão entre a vida que desmorona na casa e o futuro incerto. A preceptora Charlotta emerge enigmática não só em suas prestidigitações na festa do 3º ato, mas também na abertura do 2º, em que permite entrevermos questões de sua temporalidade difusa. O contador Epikhodov, mesmo exteriorizado pelas tiradas cômicas do dramaturgo é também nuançado pela subjetividade clownesca, que nos desvãos revela um íntimo dilacerado, sempre às voltas com a ideia de um suicídio. Também o proprietário e vizinho Simeonov-Pichtchik, aparentemente reduzido à cantilena da falta de dinheiro, tem intervenções enigmáticas no último ato. Os criados Iacha e Duniacha têm seu cotidiano iluminado na abertura do 2º ato e o criado Firs, que ao longo de toda a peça parece uma espécie de fantasma a se mover pela casa, faz intensos contrapontos ao otimismo de Lopákhin e fecha o último ato, sendo esquecido na casa pelos antigos proprietários. Por fim, mesmo o mendigo que atravessa a cena no 2º ato, com uma passagem tão aterrorizante quanto cômica, tem inescapável papel simbólico no conjunto da cena.

A constatação não é algo menor se levarmos em conta que todas as peças de Tchekhov sempre foram povoadas de muitos personagens. E os arranjos a que somos expostos são, de início, estranhos. Há médicos que vêm de longe para visitar a família, há agregados, há vizinhos que se assemelham a moradores, há filhos adotivos, há ex-artistas de circo, há militares de várias patentes, há criados de todo tipo... O núcleo familiar restrito e, de algum modo, hostil à vida pública, é alheio ao drama tchekhoviano. Em suas peças, e em *O Jardim* em especial, a domesticidade é esgarçada e os limites entre o privado e público tornam-se pouco claros, como se o dramaturgo tentasse incorporar ao drama uma “complicação romanesca”. Ou seja, uma variedade de tramas e percepções sobre o mundo se cruzam naquele espaço artificialmente compacto da casa de província⁵⁴⁵. Esta disposição, criticada por Lukács como um detalhismo naturalista que só tenta dar amplitude ao determinismo do meio nos romances do final do século XIX⁵⁴⁶, é vista por Jean-Pierre Sarrazac como efeito de uma mutação profunda das formas dramáticas: é a passagem de um “drama-na-vida”, que estabelece a

⁵⁴⁵ SARRAZAC, 2017, p. 172.

⁵⁴⁶ LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever?. In: **Ensaio sobre literatura e estética**. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

centralidade artificial em torno de uma intriga concentrada, para um “drama-da-vida”, que desestrutura e des-hierarquiza o conjunto e abre o drama para uma multiplicidade de tramas que se tornam emblemáticas de toda uma existência⁵⁴⁷.

Dentro desse movimento que subverte a hierarquia entre personagens principais e personagens secundárias, cada um adquire função incontornável na maquinaria dramática tchekhoviana. Em especial n’*O Jardim das Cerejeiras*, cada um “pode ser considerado como protagonista”⁵⁴⁸ e será responsável, em algum momento da peça, por fazer um contraponto que desestabilize o ponto de vista de seu interlocutor e compor o complexo painel discursivo de que a peça é feita.

Aqui os personagens representam pontos de vista. A visão de cada um é só aparentemente exclusiva e particular, pois cada consideração ganha imediata repercussão social. Diferentemente de *As Três Irmãs*, em que se pode mapear a mudança nos personagens ao longo de cada estação e cada ano (em sua busca pelo sentido do tempo eles paulatinamente se deparam com o seu isolamento e com o edifício de automistificação que ergueram em torno de si), em *O Jardim* o movimento interior de cada um parece menos importante que a mudança que ocorre fora deles, a qual eles reagem de modos diversos. Como destaca J. L. Styan, nesta última peça de Tchékhov, “passado, presente e futuro são a mesma coisa” na linha de desenvolvimento da intriga. Isso porque a perspectiva da mudança (a venda da propriedade, o desmoronamento do mundo) já está colocada desde o início e o que interessa é perceber como cada personagem a submete ao escrutínio próprio⁵⁴⁹. Por isso, a sentimentalidade é logo solapada por um contraponto irônico ou por uma exteriorização cômica. Ao fazê-lo, o dramaturgo direciona nossa atenção para as temporalidades em jogo no drama – as quais cada personagem de algum modo representa do início ao fim. E também por isso cada personagem – mesmo “os personagens aparentemente irrelevantes com suas mesquinharias” – ganham relevância, pois ilustram forças sociais maiores em operação na peça⁵⁵⁰.

Esta tipificação é dada desde a primeira cena. Lopákhin, como que a negar a possibilidade de que seu íntimo tenha se alterado no tempo, diz a Duniácha:

⁵⁴⁷ SARRAZAC, 2017, p. 172-173.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 173.

⁵⁴⁹ STYAN, 1971, p. 344.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 279.

LOPÁKHIN: (...) Meu pai era camponês, é verdade, mas eu uso colete branco e sapato amarelo. Como um porco fossando numa confeitaria... Tenho dinheiro de sobra, mas, verdade seja dita, mesmo assim continuo camponês. (*Folheia o livro.*) Este livro, por exemplo, me ponho a lê-lo e não entendo patavina... Adormeci enquanto lia. (*Pausa.*)
 (...) Duniacha, o que você tem? Está tão...
 DUNIACHA: Não sei... Minhas mãos tremem... Como se eu fosse desmaiar...
 LOPÁKHIN: Você parece uma dondoca, Duniacha; está tão enfeitada quanto uma dama... e esse penteado! Está vendo, isso não se deve fazer. Não se deve esquecer nunca o que se é⁵⁵¹.

Nesse quase solilóquio de Lopákhin, o agora comerciante projeta a si próprio no tempo, mas não vê mudança. Pode ter se tornado um homem de negócios, mas em verdade ainda se considera um camponês, descendente de ex-servos. Seus critérios são uma erudição e um refinamento que não é capaz de alcançar, pois não consegue sequer ler um livro (símbolo típico da ociosidade das classes privilegiadas) ou vestir-se de modo elegante (usa colete branco e sapato amarelo, o que o assemelha mais à vulgaridade de um pequeno-burguês que a um aristocrata). Do mesmo modo, quando Liubóv Raniévskaja entra em cena e vê o quarto das crianças, onde fora criada e onde criara seus filhos, bem como as pessoas que ali ficaram enquanto ela estivera fora, afirma emocionada: “E ainda sou como uma criança (*Beija o irmão, em seguida a Vária, de novo o irmão*). E a nossa Vária também continua a mesma, como uma freirinha... Também a Duniacha reconheci imediatamente... (*Beija Duniacha também.*)”⁵⁵². Também os outros a veem como uma invariável figura: “Liuba é sempre a mesma! Joga dinheiro pela janela.”⁵⁵³, diz Gaiev a seu respeito quando ela não mais resiste às pressões do entorno e pede para que emprestem dinheiro a Pichtchik. E assim também o concluirá Vária, a filha adotiva de Liubóv: “A mãezinha não tem jeito mesmo (...)”⁵⁵⁴.

Também Ánia não escapa ao elo que a torna irremediavelmente semelhante a sua mãe e, por isso, menos permeável à mudança: “Sabe o quanto você se parece com sua mãe? (*A Liubóv Andrêievna.*) Você, Liubóv, quando tinha essa idade era igual...

⁵⁵¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 69-70.

⁵⁵² Ibidem, p. 71.

⁵⁵³ Ibidem, p. 82.

⁵⁵⁴ Ibidem, p. 82.

igualzinha...”⁵⁵⁵, diz-lhe Gaiev ao final do 1º ato. Assim também Vária, filha adotiva de Liubóv, não escapa à imagem de mulher imutável: “Você continua a mesma, Vária.”, diz a seu respeito a mãe. Sobre Gaiev, a mesma Liubóv Raniévskaja não resiste ao discurso falsamente pungente e divertido que o irmão faz para o velho armário e arremata: “Você é sempre o mesmo, Lionia!”⁵⁵⁶ E também Iacha e Firs o veem como um sujeito imutável, sempre às voltas com os mesmos discursos e caprichos. Por fim, o estudante Trofímov desenha um perfil semelhante de si. Segundo Liubóv, o tempo o tornou mais feio, mas ele, com quase trinta anos, olha para si mesmo com uma leve ponta de ironia, reconhecendo: “Ao que parece, serei um eterno estudante”⁵⁵⁷. E assim os pareceres que cada personagem faz de si ou que os demais fazem dele: de Firs a Liubóv Raniévskaja, estão todos atravessados por uma imagem de imutabilidade.

Do mesmo modo, como aponta Vladímir Katáiev, há certa estabilidade no modo como “cada personagem possui seu próprio tema (às vezes com variações): Epikhodov fala sobre seus infortúnios, Pichtchik sobre suas dívidas e Vária sobre o trabalho doméstico, enquanto Gaiev recai inapropriadamente em sentimentalidades e Trofímov recai em denúncias”⁵⁵⁸. Esse apego à imagem da imutabilidade torna-se tão óbvio ao longo da peça que não é possível deixar de reconhecê-lo como procedimento estruturante, como escolha dramática para a caracterização dos personagens na trama. Por outro lado, como também aponta Katáiev, o tema da incompreensão diante do tempo que passa impiedosamente também parece ser recorrente a todos eles. O 1º ato é atravessado pelas falas perplexas de Liubóv Raniévskaja a respeito da morte. Para ela, tudo parece desaparecer sem deixar traços e o tempo parece colocar pedras muito pesadas sobre seus ombros. Assim também Charlotta se pergunta sobre suas origens e sobre quem realmente é; Epikhodov se impõe a dúvida sobre o que fazer: prosseguir com a vida ou se matar; e Firs parece desorientado numa época tão diferente daquela em que ainda havia servidão e tudo parecia estar no lugar... Em suma: “pessoas imutáveis (cada uma presa a seu próprio esquema de coisas) vistas contra o pano de fundo do tempo que engole a tudo e a todos (...)”⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 75.

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 79.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 81.

⁵⁵⁸ KATAEV, 2002, p. 275.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 277.

Esse “pano de fundo do tempo” é o ímã poderoso (ou o personagem principal da peça, como diria Sarrazac⁵⁶⁰) que ressignifica as temporalidades de cada um. Ele se apresenta na forma da grande mudança e, portanto, da crise a qual todos precisam de algum modo responder. Trata-se da primeira vez na história do drama russo que tal problema assume dimensão tão decisiva, a ponto de desestabilizar a própria forma dramática. Seja nos dramas históricos de Púchkin, em que disputas de poder ocorrem em um período histórico turbulento, seja na comédia de Griboiédov, em que Petchórin volta da Europa e se contrapõe ao modo de vida atrasado russo, a estrutura dramática de um modo geral não sofre abalo no que se refere à estrutura bem amarrada em que o presente sempre é prenhe de futuro e prepara a próxima cena. Afinal, a consciência do tempo (seja como passagem, seja como crise ou como multiplicidade) era subsumida pela ação decidida do personagem e, portanto, não se tornava problema formal.

No entanto, na virada do século XIX para o XX, a sociedade russa é colocada diante de reflexões muito mais agudas a respeito de um tempo de mudança e de crise. Desde as reformas de Pedro, o Grande, que buscavam arrastar o país da “obscuridade” medieval para o tempo moderno das Luzes, os setores ilustrados da sociedade foram postos diante da angustiante reflexão sobre seu *ethos* temporal (seriam os russos modernos ou anti-modernos?). Tanto que mais de cem anos depois das reformas petrinhas, a *intelligentsia* ainda seria povoada pela sensação de que ali não se andava “lado a lado com outros povos”, de que não se tinham as tradições nem do Oriente, nem do Ocidente, de que, em uma palavra, na Rússia se vivia “como que fora do tempo”, para ficar nas palavras de Piotr Tchaadáiev em sua *Primeira Carta Filosófica*, de 1836⁵⁶¹.

Por outro lado, em meio ao rico debate feito ao longo do século XIX sobre a condição russa, houve quem visse em tal descompasso uma faceta positiva, um elemento de potencial renovador. Diferentemente da dor do descompasso sentida por Tchaadáiev, Aleksandr Herzen, também um dos nobres que após a campanha napoleônica seriam “marcados por preocupações histórico-sociais”⁵⁶², veria nessa condição *ex tempore* russa uma vantagem histórica. Segundo ele, a Europa afundava justamente porque não tinha condições de lidar com toda a sua carga histórica e social –

⁵⁶⁰ SARRAZAC, 2017, p. 173.

⁵⁶¹ TCHAADÁIEV, 2013, p. 70.

⁵⁶² GOMIDE, Bruno. “Aleksandr Herzen”. In: **Antologia do pensamento crítico russo** (1802-1901). São Paulo: Ed. 34, 2013, p. 161.

a infinidade de tesouros usurpados dos diferentes povos estava na base de sua modernidade capitalista – ao passo que a Rússia não tinha nada a perder. Ou seja, a falta de bagagem tradicional significava mais velocidade histórica e o país seria capaz, dada sua posição peculiar de descompasso, de “saltar os padrões de desenvolvimento das nações modernas”⁵⁶³.

Ainda assim, não se pode dizer que, ao longo desse período, a Rússia tenha se constituído como aquilo que Paulo Arantes denomina uma imensa mancha branca “no mapa da vida material e econômica”, como se o país estivesse totalmente “à margem da ‘história triunfante’”. Este tipo de lugar “fora do tempo do mundo”⁵⁶⁴ – possível até dentro dos países na ponta de lança da Revolução Industrial – fora a condição da Rússia pré-Petrina ou do Império Turco até o século XVIII, pois eram economias-mundo que, até aquele momento, ainda “coexistiam com a europeia”.⁵⁶⁵ Já nos séculos XVIII e XIX, estar “fora do tempo” tinha outra conotação, pois remetia à consciência de que se há o descompasso, é porque existe uma temporalidade externa que insiste em se impor como hegemônica e com a qual é preciso de algum modo se relacionar. A partir do colapso do Antigo Regime, ela instala um “tempo excepcional”, de modo que todos lugares se tornam “vulneráveis à influência direta do mundo mais amplo, graças ao comércio, à competição intraterritorial, à ação militar, ao influxo de novas mercadorias”⁵⁶⁶. É ela que instala a consciência global, moderna mesmo, de que “enquanto isso” algo ocorre do outro lado do mundo – uma noção de simultaneidade até então inédita. Capazes de alcançá-la ou não, vista como positiva ou não, intelectuais russos ainda tinham nessa temporalidade o ponto de partida para a consciência de sua condição.

⁵⁶³ VERHOEVEN, Claudia. Wormholes in Russian History: Events ‘Outside of Time’ (Featuring Malevich, Morozov, and Mayakovsky). In: LORENZ, Chris; BEVERNAGE, Berber. **Breaking up time:** Negotiating the Borders Between Present, Past and Future. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, p. 109-110.

⁵⁶⁴ O filósofo Paulo Arantes faz um ilustrativo panorama para explicar a origem da expressão “tempo do mundo” (ou *world time*) para chegar em usos que são mais produtivos para os propósitos de seu ensaio. Inicia com um dos primeiros usos da expressão, feito por Wolfram Eberhard em *seu Conquerors and Rulers*, para quem o tempo do mundo sugeria “a existência de algo como um clima internacional, suficientemente persuasivo para influenciar escolhas sociais e decisões políticas em arenas locais mais restritas”. Em seguida, mapeia o uso dela feito por Fernand Braudel em seu artigo de 1958 para os *Annales*, para quem o termo significaria “um tempo vivido nas dimensões do mundo”. E mais, um “tempo excepcional” que governa segundo os lugares e as épocas, certos espaços e certas realidades”. ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo:** e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 27-30.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 30.

⁵⁶⁶ HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992, p. 221.

Ocorre que, agora, na virada do século XIX para o XX, esse tempo de escala global da economia-mundo europeia emerge com mais força sobre a sociedade russa, impondo um ritmo temporal inédito. Trata-se do ciclo sistêmico da acumulação capitalista industrial, que aumenta as pressões do centro europeu e insere a Rússia com maior velocidade no “tempo vivido nas dimensões do mundo.”⁵⁶⁷ A percepção da *intelligentsia* é de um novo tipo de tensão, oriunda de uma conjuntura de rápida mudança, na qual “conceitos de movimento”⁵⁶⁸ como socialismo e anarquismo (já dentro de um *horizonte de expectativas* desde meados do século XIX) começam a ser operacionalizados com muito mais intensidade e mobilizados por novos agentes sociais.

O Jardim das Cerejeiras miniaturiza na propriedade senhorial de província este tempo excepcional de crise, que arromba com machadadas a porta da frente (ou o jardim dos fundos). Diante dele, a primeira resposta da maioria dos personagens é a do apego a um tempo passado. Afinal, antes a propriedade não era concebível sequer como província – lugar de temporalidade difusa, sujeito ao vazio do cotidiano e com os olhos postos numa modernidade outra – mas sim como lugar idílico, dono de um ritmo próprio. Noutro tempo, era como se passado e presente estivessem mais próximos de um horizonte comum, em que não era preciso refletir sobre as demandas do tempo, porque vivendo sob a experiência da estabilidade cada coisa parecia estar sempre em seu lugar.

Diante da crise, no entanto, é preciso responder às imposições de um tempo outro. Mas se por um lado o tempo do mundo amedronta, por outro a casa não consegue mais ser o porto seguro de outrora e se deixa contaminar pela instabilidade. Por isso, todo o 1º ato se converte em um grande baú de memórias. A tentativa parece ser a de se religarem desesperadamente à imagem de um tempo passado, cujas fórmulas e receitas ainda lhes são familiares. Esse passado invocado pelos personagens serve não só como dispositivo narrativo em larga escala⁵⁶⁹, pelo qual sabemos de tudo o que aconteceu

⁵⁶⁷ HARVEY, 1992, p. 30-31.

⁵⁶⁸ Para Reinhart Koselleck, esses “conceitos de movimento” revelam um mundo novo e são responsáveis por “ordenar sob novos lemas as massas que deixavam para trás as sociedades estamentais; faziam parte interesses sociais bem como diagnósticos científicos e políticos. Por isso servem de slogans para a formação de partidos”. Ver: KOSELLECK, 2006, p. 326.

⁵⁶⁹ Em *O Futuro do Drama*, Sarrazac fala dessa “rapsodização” promovida por um “autor-rapsodo” no drama moderno e contemporâneo. Ele seria responsável por uma costura, uma hibridização de procedimentos antes alheios ao “belo animal” aristotélico. A tessitura dramática fica atravessada por uma caleidoscopia dos modos dramático, épico e lírico. Trata-se, como se vê, de um alargamento da teleologia szondiana que, em seu Teoria do Drama Moderno, concebeu o drama moderno como uma preparação paulatina do épico brechtiano. Ver: SARRAZAC, 2002, passim.

naquela propriedade e nos anos que Liubóv Raniévskaja estivera em Paris, mas também como resumo do primeiro movimento coletivo de resposta à mudança que se impõe.

Assim, não é gratuita a escolha do dramaturgo para que todo o 1º ato se passe no “quarto das crianças”. Já nas rubricas Tchékhov projeta uma objetividade discursiva, que lança sobre os personagens a responsabilidade pelo peso memorialístico que aquele lugar ainda guarda: “O ‘quarto das crianças’, como ainda é chamado”⁵⁷⁰. Ou seja, os personagens “ainda” o chamam assim, a despeito do fato de que ali já não viva nenhuma criança. Quando Ánia e Liubóv Raniévskaja entram em cena, chegando de sua estadia em Paris, seu modo de encarar o presente é ocupando-o com uma temporalidade passada, da qual o quarto se torna símbolo:

ÁNIA: Por aqui. Mãezinha ainda se lembra que quarto é este?

LIUBÓV: (feliz em meio às lágrimas) O quarto das crianças!

VÁRIA: Que frio está fazendo, tenho as mãos congeladas. (A Liubóv Andrêievna.) Os dois quartos da senhora, mãezinha, o branco e o cor de violeta, estão exatamente como a senhora os deixou.

LIUBÓV: O quarto das crianças! O meu querido, o meu maravilhoso quarto das crianças!... Eu dormia aqui quando era menina. (Chora.) E ainda sou como uma criança. (Beija o irmão, em seguida Vária, de novo o irmão.) E a nossa Vária também continua a mesma, como uma freirinha... Também a Duniacha reconheci imediatamente... (Beija Duniacha também.)⁵⁷¹

Ánia também prossegue no mesmo diapasão, como se as temporalidades passada e presente fossem indistintas e o tempo sequer tivesse sido capaz de alterar os objetos – tudo é como antigamente: “O meu quartinho, a minha janelinha. Como se nem os tivesse deixado...”⁵⁷². Gaiev adere à mesma sintonia: “Lembra-se, querida irmãzinha... Outrora nós dois dormíamos neste quarto...”⁵⁷³. Mais adiante, Liubóv continua em estado de excitação, como se incapaz de se sintonizar com o que possa haver ali além de memórias: “Não sei o que está acontecendo comigo, mas não consigo ficar sentada (...) Está bem, está bem, vocês podem rir dessa bobagem... meu velho armário querido!... (Beija o armário.) Minha velha mesinha querida!”. A efusividade geral progride e assume feição cômica, pondo a perder a solenidade daquele quarto onde dormira o filho

⁵⁷⁰ No original: “Комната, которая до сих пор называется детской”. Ver: TCHÉKHOV, v.13, 1978, p. 197.

⁵⁷¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 71.

⁵⁷² Ibidem, p. 72.

⁵⁷³ Ibidem, p. 75.

agora morto de Liubóv, pois Gaiev, em um arroubo retórico que é revelador de sua própria personalidade, faz um discurso para o próprio armário:

GAIEV: Sabe, Liuba, quantos anos tem este armário? (...) Este armário tem cem anos de idade! Cem anos redondos! Que tal, hein! Poderíamos até celebrar-lhe o centenário! (...)

PICHTCHIK: (*surpreso*) Cem anos!... É inacreditável!

GAIEV: (*apalpando o armário*) Querido velho estimado armário! Estou diante de você, profundamente comovido. Você, que há um século está a serviço dos ideais resplandescentes do bem e da verdade! O seu chamado silencioso para o trabalho frutífero não perdeu a força ao longo de cem anos, e (com voz emocionada) durante gerações manteve viva nossa crença num futuro melhor e na vitória dos nobres ideais humanos. (*Pausa.*)⁵⁷⁴

Mas o apego ao passado chega às raias da distorção completa do presente. É o que se vê já ao final do 1º ato, quando os personagens se preparam para dormir, mas Vária e Gaiev abrem as janelas para que possam olhar rapidamente o amanhecer que desponta em meio à brancura do jardim de cerejeiras. Como qualquer coisa ali, para Liubóv, o jardim “continua igualzinho ao que era, não mudou nada!”. Ela, de repente, acredita ver entre as árvores sua própria mãe, já falecida: “Olhe só para aquilo... A nossa querida mãe andando pelo jardim... de vestido branco... (*Rindo de alegria.*) É ela!”.⁵⁷⁵

Esta forma de habitar o presente com uma temporalidade passada é a chave com que todos os personagens se apresentam em algum momento prólogo. Lopákhin abre a peça rememorando a surra que levava ali de seu pai e do gesto bondoso de Liubóv que o socorreu. Assim, ficamos sabendo que é descendente de camponeses e que seu sentimento é não só terno, mas também próximo da paixão correspondida de modo cifrado. Do mesmo modo, Ánia desabafa com Duniacha, rememorando os dias difíceis que tiveram em Paris, passando privação e humilhação. Firs também sai em busca de memórias do jardim, dizendo que outrora se faziam conservas, licores e geleias das cerejas ali produzidas. Também tentam evitar que Trofímov venha logo cumprimentar Liubóv Raniévskiaia, pois ele fora o preceptor de Gricha, o filho que morrera afogado no rio próximo da casa cinco anos antes. E assim um sem-número de informações despenca

⁵⁷⁴ TCHÉKHOV, 2006, p. 78-79.

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 80-81.

sobre o espectador, que fica envolto por uma narrativa prismada sobre o passado: Liubóv perdera o marido, o filho e, depois de tantos choques, fora para Paris. Lá, em uma vida de ganância e voluptuosidade, fora enganada pelo amante e viveu precariamente. Contraíram muitas dívidas, venderam a casa de campo e se mudaram para a capital francesa. Na Rússia, mesmo antigos funcionários da propriedade já morreram ou partiram. As pessoas, os objetos e o conjunto da propriedade são evocados como imagens do passado – a materialidade presente de cada um interessa porque remonta a diferentes lembranças. Mas são lembranças que se erguem como um anteparo que cada um erige contra o fato de que só estão reunidos ali porque é preciso lidar com um problema presente e concreto: a mudança. O jardim, portanto, é o grande personagem que a representa.

Por outro lado, antes que essa temporalidade da memória se estabeleça como única força-guia do prólogo de *O Jardim das Cerejeiras* e configure um padrão que pareça compor uma possível “escala de valores do autor”⁵⁷⁶, o dramaturgo desestabiliza o discurso dos personagens com contrapontos que põem em dúvida suas versões do tempo. No momento em que Gaiev relembra o fato de, quando criança, dormira ali naquele quarto com sua irmã, o contraponto de Lopákhin, já em sintonia com outra temporalidade, é imediato:

GAIEV: (...) Outrora nós dois dormíamos neste quarto... e... e agora eu sou um pobre e velho bebê de cinquenta e um anos. Que estranho, não é?
LOPÁKHIN: Pois é, o tempo passa.
GAIEV: O que disse?
LOPÁKHIN: Digo que o tempo, infelizmente, voa⁵⁷⁷.

Lopákhin é quem, voluntaria ou involuntariamente, choca Gaiev com uma realidade a qual ele reluta por reconhecer, porque preso às formas do passado: não há nada de estranho em ser agora um “pobre e velho bebê”, pois, afinal, o tempo passa e esta seria sua condição inevitável. Mas não há canal de entendimento possível, seja por uma questão de classe, seja porque, ao fim e ao cabo, Lopákhin é quem representa uma temporalidade a qual ele ao longo de toda a peça relutará em aderir. Daí o diálogo truncado: “O que disse?”.

⁵⁷⁶ KATAEV, 2002, p. 274.

⁵⁷⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 75.

Da mesma forma, é Lopákhin quem, em meio a todo o monte de delicados escombros do passado (ele também diz a Liubóv que é feliz por saber que “continua” merecendo a confiança dela, “como antigamente”⁵⁷⁸), tenta sintonizar a todos com o presente acelerado e com o futuro: a propriedade será vendida e é preciso fazer algo. O seu gesto, no entanto, parece um grito solitário numa sala onde falar sobre presente ou futuro é, no mínimo, uma excentricidade:

LOPÁKHIN: Eu teria algo agradável para lhe dizer, se quisesse ouvir. (*Olha para o relógio.*) (...) Numa palavra, o assunto é o seguinte: como a senhora já sabe, o jardim das cerejeiras será leiloadado no dia 22 de agosto. (...) Se lotearmos o jardim das cerejeiras, e mais as terras à beira do rio, em terrenos para construção de casas de campo, poderemos obter um rendimento garantido de mais de vinte e cinco mil rublos, livres!

GAIEV: Perdoe-me, mas isso é uma grande bobagem!

LIUBÓV: Não estou compreendendo bem, Iermolai Aleksêievitch.

LOPÁKHIN: (...) demolir as construções decrepitas, por exemplo esta casa velha, que já não vale mesmo nada... e também o jardim de cerejeiras deveria ser derrubado...

LIUBÓV: Cortar as minhas cerejeiras? (...) Em toda região não há outro jardim das cerejeiras tão grandioso quanto o nosso.

LOPÁKHIN: A grandiosidade desse jardim resume-se ao fato de ele ser tão grande. (...)

GAIEV: Mas esse jardim é mencionado até nas enciclopédias! (...)

LOPÁKHIN: (*olha o relógio*) (...) Acreditem, não há outra solução, eu lhes asseguro!

FIRS: Em outros tempos, uns quarenta ou cinquenta anos atrás, a cereja, uma vez colhida, era seca, faziam-se conservas, licores e geleias, e sempre...

(...)

E como era gostosa aquela cereja seca, tão macia, saborosa e doce... E cheirosa... havia um segredo para prepará-la.

LIUBÓV: E onde parou esse tal segredo?

FIRS: Foi esquecido, hoje ninguém mais recorda.

PICHTCHIK: (A Liubóv Andréievna) E... que tal foi em Paris? Como é a vida por lá? É verdade que lá se come até rã?

LIUBÓV: E Como! Come-se até crocodilo!⁵⁷⁹

A intervenção de Simeon-Pichtchik, que desloca todo o polo de tensão da discussão para uma banalidade qualquer é, na verdade, mais uma prova do canal

⁵⁷⁸ TCHÉKHOV, 2006, p. 76.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 77-78.

interrompido. Não há diálogo possível porque os interlocutores em jogo habitam temporalidades distintas e são incapazes de se deslocar para olhar a partir da experiência do outro⁵⁸⁰. Por um lado, Lopákhin fala do leilão que acontecerá em breve, pede soluções que demandem um olhar para o futuro, ao mesmo tempo em que mira insistentemente a hora no relógio (o tempo passa e é sinônimo de dinheiro). Por outro lado, Gaiev se apega ao fato de que o jardim é mencionado até em uma enciclopédia – um dos grandes símbolos do conhecimento que se *acumula* no tempo, ao mesmo tempo em que Firs rememora o fato de que daquelas cerejas se faziam deliciosas geleias e licores, cujas receitas já foram esquecidas. Cada discurso aderido a uma temporalidade e seu valor: um passado com suas memórias refinadas, mas inúteis, e um futuro prático, mas vulgar. Ao final, a impossibilidade do diálogo, porque dependente de um presente absoluto já questionado por temporalidades que não querem se reduzir uma à outra. Resta a incompreensão: “Não estou compreendendo bem, Iermolai Aleksêievitch”.

4.2. Multiplicidade de temporalidades

O 2º ato de *O Jardim das Cerejeiras* se passa em um fim de tarde. Diferentemente do 1º – uma madrugada de maio em que os dias amanhecem bem mais cedo –, agora os personagens não têm pressa para dormir e se entregam à envolvimento dos odores e cores de um entardecer sem compromissos. Charlotta, Iacha e Duniacha estão sentados em um banco e Epikhodov, de pé, toca violão. As rubricas indicam que “Todos ouvem, em devaneios”. A atitude tranquila dos criados e agregados parece fora de sintonia com o pano de fundo instável de uma propriedade à beira da falência. No entanto, o comentário irônico à postura desinteressada de todos é dada pelo dramaturgo logo na mesma rubrica, na descrição do cenário que os envolve. Estão no campo, mas o lugar nem de longe é feito do idílio de outrora:

O campo. Uma velha capelinha abandonada, ameaçando ruir. Junto a ela um poço com grandes pedras de granito, que algum dia certamente foram lápides; um velho banco. Vê-se o caminho que conduz à propriedade de Gaiev. De um lado se elevam álamos que projetam a sua sombra; ali começa o fim do jardim

⁵⁸⁰ Para Vladímir Katáiev, por trás desse diálogo desonexo das personagens há “desunião, auto-imersão e inabilidade de olhar para as coisas pela perspectiva de outros”. Ver: KATAEV, 2002, p. 270.

das cerejeiras. Mais distante uma fileira de postes telegráficos e bem longe, no horizonte, veem-se os contornos vagos de uma cidade grande, nítidos apenas nos dias claros. Logo o sol irá se pôr⁵⁸¹.

O conjunto é composto de uma grande miscelânea temporal. Há, de início, objetos que remetem a um tempo imemorial, ao qual o calendário só imprecisamente parece capturar: uma capelinha abandonada, em ruínas, cercada de pedras de granito amontoadas, que sugerem lápides antigas (em seus contos Tchékhov se utilizaria constantemente do adjetivo *заброшенный* – *abandonado* – para descrever campos, jardins e a estepe). A imagem é a mesma evocada pelos *kurgan*, montículos de terra que cobriam túmulos individuais e coletivos, aos quais o dramaturgo já se referira nas descrições da estepe russa apresentadas em seu conto *Felicidade* (*Счастье*), de 1887⁵⁸², e na novela *A estepe* (*Степь*), de 1888⁵⁸³. À imemorialidade daqueles mortos enterrados, dos quais parece não restar informação alguma, se soma o inevitável tempo cíclico da natureza (dos dias e noites, das estações, dos ciclos das chuvas e secas), que corrói repetidamente a tessitura de objetos dos quais ninguém se lembra. Ao mesmo tempo, disposta discretamente ao fundo o jardim das cerejeiras, ao lado de uma fileira de álamos, que a esta altura já está completamente envolto nas memórias despejadas insistentemente no 1º ato.

Por outro lado, Tchékhov faz questão de inserir elementos que rompem com a hegemonia dessa temporalidade do passado: uma fileira de postes telegráficos cruza o horizonte. Símbolo inevitável da modernidade, o telégrafo teria na Rússia de então o efeito imediato de ativar no espectador uma imagem da velocidade da vida contemporânea. Por ele passavam informações que podiam ser transmitidas de modo confiável e rápido, ao mesmo tempo em que rompia com qualquer sensação de isolamento. Afinal, por meio deles, estavam ligados não só às capitais russas, mas ao tempo do mundo que agora irrompe em informações velozes. É por meio do telégrafo que chegam, por exemplo, as desagradáveis e insistentes notícias de Paris, que o ex-

⁵⁸¹ TCHÉKHOV, 2006, p. 86.

⁵⁸² TCHEKHOV, v. 6, 1983, p. 210-218.

⁵⁸³ “(...) o sol já espiava atrás da cidade e, calmo, sem alarde, dava início aos seus trabalhos (...) perto de pequenos *kurgan* e de um moinho de vento, que visto de longe parecia um homenzinho abanando os braços. (...) Um falcão paira bem próximo ao solo, batendo as asas com suavidade, e de repente para no ar, como se pensasse no tédio da vida, depois sacode as asas e dispara como uma flecha sobre a estepe, e não se entende por que faz assim e o que quer com isso. E ao longe, o moinho roda suas pás...” Ver: TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. **A Estepe**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p. 19-20.

amante de Liubóv Raniévskaja insiste em enviar. Além disso, “veem-se os contornos vagos de uma cidade grande”. Não uma cidade qualquer, mas uma *grande* – o que implica em toda uma infraestrutura local (instituições políticas, estabelecimentos comerciais e uma vida cultural) que contrasta com a propriedade idílica, apartada da modernidade agitada. Ao mesmo tempo, a presença da cidade e do telégrafo sugerem o inevitável processo de provincianização pelo qual passará a propriedade, sobre o qual o espectador já suspeita, mas sobre o qual terá informações suficientes apenas ao fim do último ato.

Na verdade, estes fios telegráficos, a cidade próxima e o trem que passa bem ao lado (Stanislávski insistiria em colocar o trem passando em cena neste 2º ato, mas Tchékhov rejeitaria o detalhe cenográfico por acreditar que o conjunto já estava poluído demais), criam um novo senso de proximidade, convertendo o idílico exótico – aquele dos velhos costumes, das antigas receitas, dos objetos centenários – em mero vazio provinciano. Ora, se em *As Três Irmãs* era a distância que em grande medida reafirmava o sentimento de vazio provinciano, de tédio e de imutabilidade, aqui é justamente a proximidade da “modernização” que gera a provincianização⁵⁸⁴. Afinal, é da cidade próxima e dessa linha do trem que virão as dezenas ou centenas de pessoas que comprarão os lotes de casas de veraneio projetados por Lopákhin. Sem pertencimento algum, sem tradição com o local e sem memórias para reproduzir, os futuros moradores serão apenas a normalização do tédico e da vulgaridade (*пошлость*) típicos da vida de província.

O miscelâneo conjunto, cheio de referências temporais contrastantes, ao fim e ao cabo é harmonizado pelo fim de tarde e pelo violão de Epikhodov, ao qual todos ouvem em devaneios. A intenção é evocar “melancolia”, como destaca Donald Rayfield⁵⁸⁵. Não à toa, o 2º ato é aquele que possui o maior número de pausas, sugerindo um movimento mais lento e lírico: enquanto o 1º indica a presença de sete, o 3º de apenas uma e o 4º de dez, o 2º ato possui quinze indicações de pausa. Além disso, o 1º ato possui um compasso acelerado, já que os prováveis vinte minutos do tempo de cena correspondem a aproximadamente duas horas de acontecimentos. Já neste ato, desde o início sabe-se que o sol se põe, de modo que quando Ánia diz ao final que “A

⁵⁸⁴ LOUNSBERRY, 2014, p. 20.

⁵⁸⁵ RAYFIELD, 1994, p. 65.

lua está nascendo”, a sensação é de que o tempo da ação representada é próximo do tempo da representação no palco.

O lirismo melancólico do conjunto sugere que o diálogo que se abre é apenas um movimento aparente, uma rotina de pessoas que dividem o mesmo espaço, pois cada um habita um mundo diverso e a condição é de solidão interior e incompreensão. Charlotta, “com ar meditativo”, abre a cena com um monólogo autobiográfico, cujas informações são imprecisas. Evoca a imagem de artista de circo, de perfil errático e incapturável. Seu tempo parece fora de uma cronologia:

CHARLOTTA: Não tenho nem mesmo um registro de nascimento... Nem sei ao certo a minha idade, sempre me parece que ainda sou pequenina. Quando eu era menina percorria com meus pais as feiras de todo país, e fazíamos apresentações muito boas. Eu dava saltos mortais e fazia todo tipo de truques de mágica. Quando meus pais morreram eu fui recolhida por uma senhora alemã que começou a me educar... (...) De onde venho – não sei. Quem eram meus pais, talvez nem fossem casados... não sei. (*Tira do bolso um pepino e começa a mastigá-lo.*) Não sei nada. (*Pausa.*) Gostaria tanto de poder ter uma conversa longa com alguém... mas quem seria esse alguém? Não tenho ninguém nesse mundo.

Ela cria em torno de si uma imagem ao mesmo tempo estranha e atraente. Ainda que quebre com a torrente melancólica, nuançando-a com o gesto *clownesco* de mastigar um pepino (como mais tarde veríamos em Beckett), as imagens da infância (as únicas do discurso que ganham alguma materialidade diante da forma dúbia com que regasta as demais informações) têm algo daquela “espontaneidade vital”, daquela ilusão do “país da infância conservada intacta”, de que fala Jean Starobinski. Para o pesquisador suíço, o interesse recorrente pela figura do palhaço, que a literatura europeia desenvolveu principalmente entre os anos de 1830 e 1870, e que se tornou motivo pictórico-poético com o qual artistas buscaram representar a si mesmos e à natureza da arte, remetia ao desejo de uma ilha imaginária, cheia de maravilhas. Este espaço encantado do circo – que tem no palhaço sua figura fundamental – é uma resposta a uma sociedade em vias de industrialização e possui uma atmosfera grisácea, marcada pela atemporalidade do maravilhoso⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ O crítico complementa: “O mito do palhaço se constitui ao longo do período romântico e é sabido que o romantismo se satisfaz ao reunir as imagens do passado até fazer da “reminiscência” estética um

Este ser fora do tempo, que mal é capaz de desenhar suas próprias memórias, ainda assim anseia “poder ter uma longa conversa com alguém”. A possibilidade do diálogo, no entanto, não existe. Epikhodov não a ouve e toca seu violão, sugerindo involuntária despreocupação com o que acabara de dizer Charlotta: ““O mundo pode desabar sobre mim, nada me importa’ Como é agradável tocar bandolim”,⁵⁸⁷ canta logo em seguida ao monólogo da instrutora. Do mesmo modo, Duniacha parece responder a Epikhodov, mas está preocupada apenas com sua própria imagem no espelho. Logo em seguida, a mesma Charlotta dirige a conversa a Iacha, que vivera com Liubóv em Paris (“Deve ser lindo andar pelos países estrangeiros”) e por quem está apaixonada, mas ele não parece nem um pouco disposto a se sintonizar com ela: “Com efeito. Nesse particular não posso discordar da senhora... (*Boceja, depois acende um charuto.*)”⁵⁸⁸.

Diante desse quadro, em que Epikhodov está imerso na temporalidade difusa dos melancólicos apaixonados, Duniacha está imersa em um presentismo que só faz imitar de modo caricato os padrões, e Iacha está absorto numa temporalidade outra (a da Paris de onde não quis sair e para onde implorará para voltar), resta a Charlotta o reconhecimento definitivo de que o diálogo é impossível (“Esses tipos inteligentes não passam de bobalhões. Nenhum deles serve para trocar ideias. Como estou sozinha! (...) quem sou eu, o que faço neste mundo... ninguém me diz... nunca me dizem...”)⁵⁸⁹. Sua saída, assim como sua entrada, é ao mesmo tempo melancólica e cômica. Sai a passos lentos após colocar a espingarda sobre o ombro, o que remete à excentricidade daquela figura circense que come pepinos e segura armas, mas, ao mesmo tempo, tem inevitável eco dentro do conjunto da obra tchekhoviana: para Tchékhov, como ele diz em carta ao seu irmão Aleksandr, uma arma mencionada no 1º ato deverá sempre ser usada no último ou, pelo menos, ao final do 3º⁵⁹⁰. No entanto, a espingarda de Charlotta, assim como o revólver de Epikhodov, nunca são usados (“não há sequer um único tiro na peça inteira”, diria Tchékhov orgulhoso a Olga Knipper em carta de 25 de setembro de 1903)⁵⁹¹. Para Donald Rayfield, este gesto do dramaturgo, somado a uma cena em que nenhum flerte amoroso é correspondido (nem o de Epikhodov por Duniacha, nem o de Duniacha por Iacha) e em que – acrescentamos – não há sintonia e nem diálogo possível

elemento de sua própria decoração”. Ver: STAROBINSKI, Jean. **Retrato del artista como saltimbanqui**. Trad. Belén Gala Valencia. Madri: ABADA Editores, 2007, p. 7-12.

⁵⁸⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 86.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 87.

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 87.

⁵⁹⁰ RAYFIELD, 1994, p. 65-66

⁵⁹¹ No original: “Во всей пьесе ни одного выстрела”. TCHÉKHOV, v. 1 1, 1982, p. 256.

entre temporalidades tão distintas – funciona inevitavelmente como uma “frustração cômica das expectativas dos espectadores”⁵⁹².

Aqui, mesmo os criados – aqueles personagens que no melodrama estariam fadados ao um segundo plano, ou que na comédia seriam apenas ponte para amarração da intriga central de seus patrões – têm o direito à revelação com profundidade de sua condição no mundo. Todos imersos nessa dispersividade temporal, que Tchékhov estende de Liubóv Raniévskaja a Charlotta, e que está igualmente impregnada no espaço da ação dramática. Personagens e espaço compõem um movimento de contradição e complementação, expondo a fundo as tensões de uma época de crise. Ao mesmo tempo, é essa democratização das vozes que Tchékhov absorve do naturalismo que o torna capaz de, como destaca Sarrazac, “pôr em cena, sem nenhuma ênfase ou ‘dramatização artificial’, as vozes contraditórias de uma época, em sua permanente discordância”⁵⁹³.

A cena anterior paulatinamente deslizou do tom melancólico para o cômico. Iacha e Duniacha ficam sozinhos após a saída de Charlotta e Epikhodov. A criada se maquia, dizendo que desde pequena passou a conviver com os senhorios e por isso se desacostumou por completo da “vida simples” e tem “mãos de uma senhorita”⁵⁹⁴. Seu jeito delicado dá logo lugar aos abraços impetuosos em um interlocutor que nitidamente está entendiado com a sua presença. Os patrões se aproximam. Ela tosse com o charuto de Iacha e sai de cena correndo, pois Iacha não quer que achem que ambos tinham um encontro amoroso. Liubóv Raniévskaja entra acompanhada de Lopákhin e Gaiev e o tom de todos é grave, pois o comerciante trata do tema do qual os criados em cena pareciam alheios: é preciso tomar uma decisão em relação à venda da propriedade. Liubóv Raniévskaja, no entanto, reclama imediatamente do cheiro de charutos. Tal reação terá inevitável efeito cômico para o espectador, que percebe o paralelismo do comportamento e revela uma quebra de hierarquias, como se não houvesse distinção entre a afetação de patroa e a da empregada.

O paralelismo se estende à discordância que marcaria a interação das personagens na cena anterior. A falta de sintonia temporal não é um privilégio de classe, portanto – é antes de tudo parte da imagem prismática de um tempo de mudança e crise.

⁵⁹² RAYFIELD, 1994, p. 66.

⁵⁹³ SARRAZAC, 2017, p. 202

⁵⁹⁴ TCHÉKHOV, 2006, P. 88.

Lopákhin dá desenvolvimento ao ponto levantado no ato (no mês?) anterior, mas suas considerações parecem não ter eco:

LOPÁKHIN: Está mais que na hora de tomar uma decisão. O tempo não espera. Querem o loteamento ou não querem? Preciso de uma resposta o mais breve possível: sim ou não? Apenas uma palavra!

LIUBÓV: Quem fuma charutos tão horríveis aqui? (*Senta-se.*)

GAIEV: É mesmo bem conveniente o trem passar tão perto daqui. (*Senta-se.*) Se quisermos ter um bom almoço, basta nos sentarmos numa cabine; o trem só para na cidade... (...)

LOPÁKHIN: Apenas uma palavra! (*Com voz suplicante.*) Por favor, uma resposta!

GAIEV: (*boceja*) O quê?

LIUBÓV: (*olhando dentro da bolsa*) Ontem a minha bolsa ainda estava cheia de dinheiro e hoje de novo se esvaziou... A pobre Vária economiza, só nos serve sopa de leite, a criadagem come dia após dia ervilha seca... E eu esbanjo dinheiro como uma tonta. (*Deixa cair a bolsa, as moedas de ouro se espalham rolando pelo chão.*) (...)

LIUBÓV: (...) Que sentido tinha tudo isso... ir à cidade só para almoçar. E ainda por cima num lugar tão miserável... a música estava sofrível, a toalha da mesa cheirava a sabão barato. Para que comer tanto, Lionia? Para que comer? E para que falar tanta tolice?... No restaurante, de novo, você andou falando a torto e a direito coisas sem nenhum propósito, sobre os anos 70 e os decadentes...e para quem? Deu uma aula aos garçons sobre a poesia dos decadentes!

(...)

LOPÁKHIN: Perdoem-me, mas gente tão leviana como os senhores, tão estranha e pouca prática, eu nunca vi. Expliquei-lhes com bastante clareza, sem deixar dúvidas, que a sua propriedade será leiloada... e parece que isso não entrou na cabeça dos senhores... (...) O jardim das cerejeiras e a gleba à beira do rio devem ser loteados e alugados aos veranistas, e agora mesmo, sem perda de tempo. (...)

LIUBÓV: Casas de veraneio, veranistas – perdoe-me, mas isso é algo tão vulgar!...

GAIEV: Estou totalmente de acordo com você, mana!⁵⁹⁵

O diálogo aqui se torna praticamente uma intersecção de monólogos. Lopákhin insiste que os dois proprietários precisam pensar de maneira prática e cogitar a possibilidade de transformar a propriedade em lotes a serem alugados para veranistas. Liubóv está em outra sintonia: fala do odor de cigarros, olha o dinheiro dentro da bolsa

⁵⁹⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 88-90.

e reclama do odor de sabão barato nas toalhas do restaurante de onde acabaram de voltar. Não há canal entre os dois, pois estão em planos temporais distintos e paralelos: Lopákhin está atento ao presente, aos problemas que ele apresenta e à possibilidade de ações futuras. Ele experimenta uma temporalidade mais acelerada, uma “forma de experiência” típica da modernidade⁵⁹⁶, na qual as decisões precisam ser sempre práticas e rápidas, pois diante do dinheiro e das oportunidades que correm, vive-se um estado de emergência permaente: “Está mais do que na hora de tomar uma decisão”, “Preciso de uma resposta o mais breve possível”, “agora mesmo, sem perda de tempo”. Ou seja, ele é alguém para quem todo o passado do jardim de cerejeiras – apesar de ter sido palco de sua formação pessoal – já se tornou de algum modo obsoleto. Isso não significa, no entanto, que não haja desejo de salvamento: afinal, é justamente por ter em conta aquelas pessoas (em especial Liubóv, por quem, como vimos, sempre nutriu sentimentos dúbios) e é justamente por querer de algum modo provar-se capaz diante delas, que ele insiste em pensar alternativas.

Por outro lado, Liubóv Raniévskaja experimenta uma temporalidade diversa, desacelerada, porque presa aos mesmos rituais e etiquetas de sempre. Ela sequer tem condições de acompanhar o fluxo de Lopákhin. Está imersa em um tempo particular, no qual cultiva detalhes de gosto (“a música estava sofrível, a toalha da mesa cheirava a sabão barato”, “casas de veraneio, veranistas – perdoe-me, mas isso é tão vulgar!”) e reproduz a despreocupação aristocrática com dinheiro. Por isso sua bolsa já está vazia: todo o modo como enxerga as prioridades financeiras está atrelado aos critérios de um tempo outro. O importante é não se reduzir ao tempo prático, utilitarista, que sempre instrumentaliza o presente em função de um futuro – daí ser prioridade comer em um restaurante em dia comum, independentemente do custo (enquanto a filha alimenta os funcionários com ervilhas), e deixar que o criado pegue o dinheiro caído no chão sem se preocupar em recuperá-lo.

Ao mesmo tempo, Raniévskaja parece consciente do que a imersão nessa temporalidade significa. Não à toa, quando Lopákhin se irrita com a reação despreocupada dela e do irmão (“Ouvindo isso tenho vontade de chorar ou de quebrar tudo, ou de ter um ataque!”), diz Lopákhin) e ameaça se retirar, ela tenta retê-lo por perto. A sintonia entre ambos parece impossível, mas a presença dele a “tranquiliza”, deixa-a

⁵⁹⁶ TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n°35, p. 65, jul.- dez. 2017.

“mais alegre”; afinal, ela sabe que é “como se a casa estivesse prestes a desabar sobre nossas cabeças”⁵⁹⁷. Isso significa que a casa (o mundo?) que desaba exige a presença de alguém com os olhos postos no presente e no futuro, a fim de que de algum modo algo possa ser feito? Ou estaria ela apenas explorando a devoção de Lopákhin, que havia dito ser eternamente fiel no primeiro ato, reproduzindo assim uma superioridade que é de classe e presa às hierarquias do passado?⁵⁹⁸ As possibilidades de interpretação, como sempre, ficam em aberto.

Assim como Raniévskaja, Gaiev também está em uma sintonia diversa daquela exigida por Lopákhin. A aceleração temporal do comerciante e filho de ex-servo causa-lhe enfado (“O quê?”, contesta ele ao pedido de resposta de Lopákhin) e mesmo sua preocupação com a propriedade parece uma mera casualidade (“A tia de Iaroslavl prometeu mandar o dinheiro... Mas quando e quanto, ainda não sei”)⁵⁹⁹. Do mesmo modo, parece completamente mergulhado em um estilo de vida passado. Seus hábitos soam anacrônicos mesmo para sua irmã, que reclama de sua tagarelice no restaurante (“falando a torto e a direito coisas sem nenhum propósito, sobre os anos 70 e os decadentes...”). O mesmo Gaiev, que diria ser um filho dos “não tão bem vistos anos 80” apresenta, aqui, uma irônica afinidade com os decadentistas. O decadentismo criticado por Raniévskaja cheira àquela dos aristocratas de *Às Avestas*, de J.-K. Huysmans: gente da “cultura de palacete”, onde “des Esseintes, membro privilegiado de uma das ‘pequenas elites autônomas’, se isola, e à sua nevrose hiperestésica, das ‘questões cada vez mais urgentes’ do mundo burguês e proletário”⁶⁰⁰. A afinidade continua, sobretudo se contrapormos a postura de Gaiev com a de seus criados que, momentos antes, dedicavam-se a um fim de tarde na relva, investindo suas forças em pequenos romances, aparentemente alheios ao destino da propriedade que se esvai. Talvez sejam eles aqueles que, diferentemente de Gaiev, ainda possam no futuro tirar algo de bom da existência: “Viver? Ora, nossos empregados farão isso por nós”, dirá o Axel, de Auguste Villiers de L'Isle-Adam⁶⁰¹.

Se em *As Três Irmãs* os personagens expunham de modo mais evidente sua angústia em relação à experiência dolorosa e frustrante do tempo presente, aqui não

⁵⁹⁷ TCHÉKHOV, 2006, p. 90.

⁵⁹⁸ LOEHLIN, 2006, p. 21.

⁵⁹⁹ TCHÉKHOV, op, cit., p. 89.

⁶⁰⁰ PAES, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo”. In: HUYSMANS, J. –K. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 25.

⁶⁰¹ O paralelo é sugerido por Donald Rayfield. RAYFIELD, 1994, p. 68-69. Ver também:

parecem sequer dispostos a lhe voltar a face. Quando Liubóv Raniévskaja pede para que Lopákhin continue ali, não é para desdobrar soluções possíveis para a propriedade, mas para justificar sua própria temporalidade diante de todos. A partir daí, inicia o solilóquio mais extenso de toda a peça, em que faz um mergulho telegráfico em suas lembranças. Seus pecados foram “esbanjar dinheiro como uma doida”, casar-se com um homem que “só soube fazer dívidas e morreu de tanto beber champagne”; mas seu “castigo” foi a morte do filhinho, a obrigação de fugir para Paris para esquecer de tudo, cuidar de um amante que a seguiu e, adoentado, deixou-a “esgotada”, a contração de longas dívidas que a obrigaram vender uma casa de campo em Menton e a pilhagem de todos os recursos feita pelo amante. Por fim, restou-lhe o desejo de se suicidar – só então retornou à Rússia⁶⁰². Assim, desenha-se diante dos personagens e dos espectadores uma narrativa sobre o passado, sobre aquilo que ocorreu antes de as cortinas se abrissem. A versão vem em tinturas comoventes, sobretudo porque a personagem o faz sob a ótica do pecado e da culpa: o peso que sente sobre as costas não seria nada mais do que sua pena (e de sua classe?) na Terra. Constrói assim uma interpretação de si que busca redimi-la em relação ao passado e que clama pela piedade dos interlocutores, mas que não gera ações no presente (a não ser colocar Lopákhin por um breve momento na retaguarda). Não à toa, muda imediatamente de assunto: “Parece que estou ouvindo música”, ao que Gaiev responde: “É a nossa velha e afamada orquestrinha de judeus (...)”. Curiosamente, apenas ela e o irmão – aqueles que se aferram às formas do passado e não miram o presente – a ouvem. Lopákhin, mesmo aguçando os ouvidos, não consegue acompanhá-los: “Não ouço nada...”⁶⁰³.

O desejo de Lopákhin de sintonizar seus interlocutores com sua própria temporalidade é o que permitiria o resgate do diálogo e o desdobramento de ações no presente, visando ao futuro. Diante da percepção de que o canal é impossível, ele fica progressivamente irritado, beirando o enfurecimento. Esta tentativa de sincronização das diferentes temporalidades em uma mesma temporalidade – condição para o próprio drama tradicional – é o que Tchekhov sugere ser uma ambição em colapso. Não se trata apenas de um capricho dramático, mas da exposição da crise de um *regime de historicidade* – aqui entendido como a forma de relação entre passado, presente e futuro

⁶⁰² TCHEKHOV, 2006, p. 90.

⁶⁰³ Ibidem, p. 90.

que se estabelece em cada sociedade⁶⁰⁴ – o qual comumente chamamos de *moderno*. Para François Hartog, esse regime moderno de historicidade tem sua seta orientada para o futuro. Historicamente, no momento em que a burguesia manifesta seu desejo de protagonismo histórico, ela manifesta também um desejo de ressignificação das relações entre passado, presente e futuro. Desse modo, a memória, o passado vivido e as experiências acumuladas passam a ser valores com um peso menor. Agora, é o “ponto de vista do futuro” – através do presente – que comanda:

Se ainda há uma lição da história, ela vem do futuro, e não mais do passado. Ela está em um futuro que deve vir a acontecer diferentemente do passado, enquanto a história magistral repousava sobre a ideia de que o futuro não repetia o passado, mas também nunca o excedia (movia-se no interior de um mesmo círculo, com as mesmas regras do jogo, a mesma Providência e os mesmos homens, partilhando a mesma natureza humana)⁶⁰⁵.

Segundo o historiador francês, este regime de historicidade estaria hoje em crise, ou seja, em um momento da história em que um certo modo de lidar com o tempo perde sua posição estável e incontestável. A partir de 1989, ele paulatinamente daria lugar a um novo regime, um *présent monstre* (um *presente monstro*), que “é ao mesmo tempo tudo (só há presente) e quase nada (a tirania do imediato)”⁶⁰⁶. No entanto, ainda que neste mesmo ensaio Hartog atente para o fato de que é possível que este regime de historicidade de algum modo seja marcado por uma dispersão ou por uma multiplicidade de temporalidades, ele ainda assenta sua exposição em uma noção mais ou menos homogênea, seja do regime moderno, seja desse presentismo.

No nosso caso, parece-nos que a poética de Tchêkhov está mais próxima de um desdobramento feito por Helge Jordheim a partir da própria teoria de François Hartog. Helge estipula que, desde seu surgimento no século XVIII, o regime moderno se pautou

⁶⁰⁴ O termo é empregado por François Hartog e se constitui como um instrumento heurístico formado a partir da crítica das noções ocidentais modernas de um tempo homogêneo e progressivo. Seu objetivo é apresentar uma ferramenta conceitual que identifique como a temporalidade se configura historicamente, fugindo do mero uso instrumental de categorias como passado, presente e futuro, ao mesmo tempo em que negando uma noção estritamente ontológica de tempo. Ver: HARTOG, François. **Regimes de historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Trad. Maria Helena Martins, Maria Cristina de Alencar Silva, Camila Rocha de Moraes, Bruna Beffart, Andréa Souza de Menezes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁶⁰⁵ HARTOG, François. Tempo e História: como escrever a história da França hoje?. **Revista História Social**, Campinas, nº3, p. 131, 1996.

⁶⁰⁶ HARTOG, 2013, p. 259.

por uma sincronização forçada das temporalidades, reduzindo-as em grande medida (mas não só) à cronologia de um tempo homogêneo, linear e teleológico. Mas essa sincronização desde seu início foi desafiada por outras temporalidades (lentas, rápidas, com outros ritmos, outros tipos de sucessão de eventos, outras narrativas e assim por diante)⁶⁰⁷. Para ele, especialmente durante sua emergência e, agora, nos séculos XX e XXI, este regime já dava (e dá) sinais de não ser um corpo maciço.

Tal sincronização forçada de uma multiplicidade ou uma pluralidade de temporalidades tem a ver com a noção largamente discutida pelo historiador Reinhart Kosseleck de “assincronia do simultâneo”. Para ele, era preciso quebrar algumas categorias históricas homogêneas empregadas largamente por historiadores e incorporar um tipo de relativização conceitual já bastante vigente na antropologia e na sociologia. Sua ideia era trazer à visada historiográfica as temporalidades múltiplas e contraditórias e mostrar a assincronia de diferentes elementos dentro de alguns conceitos – e períodos – aparentemente estáveis. Para ele, “as comparações realizadas pelo historiador servem para destacar a simultaneidade de assincronias. Aquilo que, no calendário, se manifesta como simultâneo pode ser definido como assincrônico conforme os ritmos de desenvolvimento internos de uma cultura ou de um Estado”⁶⁰⁸. Para ele, é como se a história também tivesse uma conotação espacial, pois conteria “estratos” ou “camadas”. Como na geologia, teríamos vários “estratos de tempo”, com “durações diferentes e origens distintas”, mas que ainda assim atuam de modo simultâneo. São esses estratos que permitem reunir em um mesmo conceito ou, no nosso caso, em um mesmo período, a “contemporaneidade do não-contemporâneo”⁶⁰⁹. Não é à toa, portanto, que neste mesmo ato da peça de Tchékhov, o mordomo Firs intervenha de modo tão espantoso quanto contemporâneo:

GAIEV: Ofereceram-me um emprego no banco... me pagariam seis mil rublos ao ano. Já lhe disse?

LIUBÓV: Ora, você! Você vai ficar onde está!

Vem Firs, trazendo um casaco.

⁶⁰⁷ JORDHEIM, Helge. Introduction: multiple times and the work of synchronization. **History and Theory**, v. 53, n°4, p. 502, 2014.

⁶⁰⁸ KOSSELECK, Reinhart. **Estratos do tempo** – estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC Rio, 2014, p. 272.

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 9.

FIRS: (*a Gaiev*) Senhorzinho, está fresco, ponha-o, por favor.
 GAIEV: (*veste o casaco*) Você me cansa, Firs!
 FIRS: Está bem... está bem... hoje de manhã o senhor viajou sem me dizer uma palavra. (*Olha Gaiev de alto a baixo.*)
 LIUBÓV: Como você envelheceu, Firs!
 FIRS: Às suas ordens.
 LOPÁKHIN: Ela disse que você envelheceu muito.
 FIRS: Pois então, eu vivo há já um bocado de tempo. Quando o pai da senhora ainda não havia nascido já queriam me casar... (*Ri.*) E quando houve aquela grande libertação dos servos eu já era criado interno. Não precisava daquela, como se chama... daquela alforria, permaneci direitinho junto ao patrão... (*Pausa.*) E olhe, lembro-me bem de que todos estavam contentes, mas nem eles mesmos sabiam por quê.
 LOPÁKHIN: Antigamente é que era bom! Pelo menos se açoitava!
 FIRS: (*não ouviu bem*) Digo o mesmo, a gente sabia quem era o camponês e quem era o senhor. Agora está tudo misturado, não se entende nada⁶¹⁰.

Para as mentes liberais de hoje ou mesmo para a *intelligentsia* do período – ambas acostumadas a uma percepção progressiva da história – a visão de Firs parece assustadoramente conservadora. Por isso mesmo, Lopákhin, agora já em nossa conta como um protótipo da burguesia de negócios em franca expansão na Rússia – não leva a sério o comentário de Firs e logo em seguida faz um comentário jocoso (“Antigamente que era bom! Pelo menos se açoitava!”), supondo um consenso geral diante de sua posição liberal. Sua piada, no entanto, não tem lastro.

O criado Firs introduz aqui uma das primeiras falas de lastro político mais explícito da peça. Como diria Donald Rayfield, “os servos em Tchékhov são sempre os profetas dos temas iminentes”⁶¹¹. Isso porque Firs expressa uma das forças temporais que apenas sutilmente tinha emergido no 1º ato, quando ele aparece em cena pela primeira vez vestindo um fraque surrado, sugerindo uma temporalidade anterior à da própria memória levantada pelos patrões. No entanto, não parece ser parte do projeto de Tchékhov sugerir com o discurso de Firs a “insistência do atraso” e demonstrar como patrões imprudentes devem ser punidos pela história por ainda manterem relações sociais assemelhadas à servidão. Afinal, dentro da dinâmica da peça, é o próprio Firs

⁶¹⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 92-93.

⁶¹¹ RAYFIELD, 1994, p. 70.

que insiste no quanto a alforria dos servos ocorrida em 1861 fora uma catástrofe⁶¹². Para ele, os bons tempos da servidão permitiam que cada um soubesse qual era o seu lugar na sociedade. Em certo sentido, ele representa conscientemente a dialética do senhor e do escravo, de que falava Hegel: o escravo que de início parecia possuir apenas a existência de coisa, enquanto seu senhor possuiria uma existência consciente autônoma, percebe que o próprio senhor não pode existir sem a relação de escravidão. Ou seja, o senhor só o é porque é reconhecido pela consciência do escravo. Agora, o escravo é sujeito de consciência que encontra uma nova forma de liberdade porque no processo de domínio da natureza pelo trabalho adquiriu conhecimentos que seu senhor não possui. Em suma, o trabalho servil devolve-lhe a liberdade⁶¹³. Não à toa, na peça, é o próprio Firs que ao longo de todos os atos persegue Gaiev cobrando-lhe para que se agasalhe adequadamente e que se projeta do frio, como se seu patrão nunca tivesse deixado de ser uma criança merecedora dos cuidados mais básicos. Aquele que toma conta, justamente por uma preocupação oriunda de uma visão “mais larga”, é o próprio subalterno.

Além disso, espectadores do período em que a peça fora lançada não poderiam deixar de levar em conta que a visão de Firs pode ser oriunda de uma experiência histórica concreta: a fome que tomou conta da região do grande Volga entre os anos de 1890 e 1892. Nesse período, os ex-servos foram abandonados aos abusos de coletores de taxas e a milhares de dívidas, o que fez com que, para muitos, a experiência da liberdade formal se assemelhasse mais à do abandono desalmado em um mundo sem ética ou hierarquia⁶¹⁴.

Desse modo, Tchekhov ocupa a cena com uma experiência temporal que, se destoa do embate entre Lopákhin e Liubóv/Gaiev por inserir uma temporalidade muito diversa (afinal, Gaiev se julga um aristocrata ilustrado, defensor da emancipação e filho dos ideais radicais dos anos de 1880, o que, pelo menos de acordo consigo próprio, o afasta dos conservadores), que não está de modo algum deslocada ou “fora do tempo”. A esta altura já parece claro que a cronologia do progresso, que tenta abranger todo o

⁶¹² O regime de servidão (Крепостное право) russo foi um sistema que vigorou a partir de 1649 (oficializado pelo tsar Aleksei Mikhailovitch após casos de fuga dos camponeses). Os camponeses eram forçados a se manter nas terras sem o direito de possuí-las, do mesmo modo que podiam ser vendidos junto com elas. O regime foi abolido em 1861 pelo tsar Alexandre II, que alforriou aproximadamente 22 milhões de camponeses servos.

⁶¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

⁶¹⁴ RAYFIELD, 1994, p. 70.

tempo da história, dá a entender que cada evento ou período “tem seu lugar na história” e que, nesse caso, Firs seria somente mais um caso de aberração anacrônica. Dentro dessa visão da história como processo de superações sucessivas, as datas passam a ter valor e acontecimentos são sempre pensados dentro de uma cadeia causal rígida. Há sequência e há direção. No entanto, como aponta Siegfried Kracauer, em qualquer momento da história “nós somos confrontados com uma série de eventos que, devido a sua localização em diferentes áreas, são simultâneos apenas em um sentido formal”⁶¹⁵. Ou seja, um momento histórico é uma mistura de eventos que emergem a partir da lógica interna das diversas temporalidades, de modo que faria mais sentido pensar nos termos de uma “marcha dos tempos” do que nos termos de uma “Marcha do Tempo”⁶¹⁶. Por isso, o que Tchekhov faz ao inserir uma experiência temporal como a de Firs é projetá-la dentro de um sistema coerente, mostrando que por mais desatualizada que pareça, uma temporalidade como a experimentada por ele possui motivos para habitar o tempo presente junto às demais, pois possui uma lógica interna. É, portanto, contemporânea⁶¹⁷.

Por outro lado, no caso de Tchekhov, parece mais produtivo pensar a coexistência de tais temporalidades não em termos de “camadas” ou “estratos”, como sugere Kosseleck, mas a partir de sua existência em um plano, “como linhas paralelas, caminhos, trilhas ou cursos, ziguezagueando, às vezes tocando ou mesmo cruzando uma e outra, mais ainda assim com todas igualmente visíveis, tangíveis, e com consequências diretas em nossas vidas”, como propõe Helge Jordheim.⁶¹⁸ Afinal, especialmente em *O Jardim das Cerejeiras*, o dramaturgo faz com que cada temporalidade pareça realmente potente para não se sucumbir às demais – sobretudo se levarmos em conta que a máquina dramática tchekhoviana, baseada na perspectiva irônica, impede que uma força temporal se imponha diante da imediata relativização das

⁶¹⁵ KRACAUER, Siegfried. Time and History. **History and Theory**, v. 6, p. 68, 1966.

⁶¹⁶ Idem, p. 69. Na conclusão de seu ensaio, o teórico também rejeita o movimento romanesco proustiano, que obnubila qualquer ideia de “vir a ser” ou “evolução”. Para ele, o romancista francês é ingênuo ao ofuscar as pontes existentes entre os diferentes momentos, tirando-lhes seu passado e tornando-os atomizados. Dentro de seu raciocínio, a memória involuntária de Proust, portanto, cairia em uma contradição: ao afirmar-se avessa à cronologia, alargando as miniaturas do cotidiano, ela acabaria se rendendo ao final ao ordenamento vazio, por criar uma linha sucessiva de “Marcel” dipostos lado a lado. Idem, p. 76-77

⁶¹⁷ Afinal, como destaca Kosseleck, “muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos”. Ver: KOSSELECK, 2014, p. 9.

⁶¹⁸ JORDHEIM, 2014, p. 508. Tal formulação é apresentada como alternativa ao presentismo de Hartog, a fim de oferecer uma leitura mais acurada da pluralidade de temporalidades que compõe o mundo globalizado atual, no qual a ação maciça do capital financeiro e das mídias exige novos aparatos conceituais de análise.

demais. Formam, portanto, um conjunto dentro do qual os pontos de contato parecem apenas coincidências dentro do acaso dos diálogos impossíveis. Desse modo, o dramaturgo escolhe justamente um momento de crise, no qual tais temporalidades existem de modo mais modelar, para mostrar a artificialidade desse construto temporal moderno e o quanto cada temporalidade – mesmo à revelia das demais – é contemporânea.

A esta altura já é possível perceber o quanto as poéticas neoclássicas operaram com um apagamento da experiência temporal que estava em sintonia com um processo de sincronização então em curso ao longo do século XVIII na Europa. Tal processo se materializou na confecção de diferentes gêneros, como “histórias universais, enciclopédias, romances, mapas mundiais”⁶¹⁹ e atingiu, como se vê, o próprio fazer teatral. As narrativas da história perspectivavam uma pluralidade de temporalidades, muitas vezes buscando pontos de contato entre experiências só aparentemente comuns, para, a partir daí, desenhar uma experiência do tempo de caráter progressivo, linear, homogêneo e “universal”. Trata-se de processo muito semelhante aos mecanismos de construção da intriga vistos aqui no primeiro capítulo (cultivados pelas poéticas oriundas do Renascimento, que se desenvolveram ao longo dos séculos XVIII e XIX), nos quais uma teleologia do conflito organizava todos acontecimentos dentro de uma cadeia causal formada por uma sucessão de presentes prenhes de futuro. Nessa construção fechada, temporalidades como a do sonho – avessa às causalidades e linearidades –, como as da memória ou como as do trauma não tinham espaço justamente porque demandariam o uso de recursos que quebrariam o presente absoluto instalado na tessitura do drama, o qual não tinha no diálogo intersubjetivo um de seus dispositivos fundamentais.

Em direção totalmente diversa, os personagens de *O Jardim das Cerejeiras* se enredam em tramas descosidas, na qual os fios de cada personagem se encontram de modo pouco lógico e só a distância parecem compor um conjunto coerente. Explodem a causalidade de enredo neoclássica, da qual parecem subsistir rudimentos apenas porque ainda habitam o mesmo espaço. Ao fim e ao cabo, vivem em mundos distintos, pautados por lógicas temporais diversas. E dado o momento de crise atravessado pela sociedade russa – palco mais produtivo para que diferentes temporalidades em conflito emergjam – a experiência íntima de cada um é logo perspectivada dentro de um quadro

⁶¹⁹ JORDHEIM, 2014, p. 514.

mais amplo, supraindividual: todos se convertem em indivíduo-coro, porque representantes de vozes coletivas. No entanto, aqui, como em boa parte das dramaturgias modernas e contemporâneas, uma coesão de conjunto é praticamente impossível, “por falta de uma comunidade autêntica”⁶²⁰. Por isso, a disposição coral de que falávamos a respeito dos personagens de *As Três Irmãs* e, agora dos personagens de *O Jardim*, só pode ser concebida nos termos de um coro “disperso, disseminado e, sobretudo, *discordante*”. Se com Maurice Maeterlinck (mormente em *A Intrusa*, *Os Cegos* e *Interior*) o desenho dos personagens é praticamente reduzido a um esboço e alguns personagens guardam algo da “indistinção do coro antigo.”⁶²¹, aqui eles são construídos dentro de refinada individualidade, ao mesmo tempo em que ressoam uma inevitável voz coletiva. São, em suma, um *coro discordante*. A cena ápice do 2º ato de *O Jardim* o expressa de modo exemplar:

VÁRIA: (*assustada*) (...) Em casa os criados não têm o que comer e a senhora dá uma moeda de ouro a esse vagabundo!

LIUBÓV: Não se pode mudar isso, minha alma, sou tonta mesmo. Chegando em casa eu lhe darei tudo que possuo. Iermolai Aleksêievitch, vai me ajudar com mais um pequeno empréstimo?

LOPÁKHIN: Às ordens.

(...)

GAIEV: Os meus braços já estão começando a tremer, tal é a vontade que tenho de jogar uma partida de bilhar.

(...)

LOPÁKHIN: Não se esqueçam, senhores e senhoras, de que no dia 22 de agosto o jardim das cerejeiras será leiloadado!... Pensem bem no assunto! (*Saem todos, Trofímov e Ánia ficam para trás.*)

(...)

ÁNIA: O que o senhor fez comigo, Pétia? Como é que eu já não gosto do jardim das cerejeiras quanto antigamente? Pois eu o amava com tal carinho... acreditava que em toda a terra não havia lugar mais bonito que o nosso jardim...

TROFÍMOV: A Rússia inteira é o nosso jardim. É uma terra bela e grande, e existem nela inúmeros lugares maravilhosos. (Pausa.) Imagine só, Ánia. O seu avô e o seu bisavô, e todos os seus antepassados, eram senhores de servos, proprietários de almas vivas... de cada fruto desse jardim, de cada folha de árvore, de cada tronco, seres humanos que sofriam na servidão estão observando. (...) Vivemos num atraso de pelo menos duzentos anos. Pouco mais que nada aconteceu em nossa terra,

⁶²⁰ SARRAZAC, 2017, p. 162.

⁶²¹ Ibidem, p. 163.

não temos nenhuma atitude definida em relação ao passado... apenas filosofamos, queixamo-nos das nossas tristezas e bebemos vodka... No entanto tudo é tão claro!... Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então primeiro temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo; e só podemos expiá-lo com sofrimentos e um trabalho infatigável e intenso. Ánia, guarde bem isso na sua cabeça!
(...) Ainda nem completei trinta anos, sou jovem ainda, sou estudante, mas como já sofri! Fome e miséria, doença e vadiagem... experimentei tudo, como os mendigos (...) Não obstante, em todo momento, dia e noite, minha alma estava cheia de um pressentimento secreto: pressinto a felicidade Ánia, sei que ela virá... Já a vejo chegando⁶²².

Segundo Maurice Valency, uma das grandes questões do período era a do fio quebrado entre pais e filhos e da distância entre as diferentes gerações, que geravam uma situação de incomunicabilidade angustiante (tópicas definitivamente comuns a toda literatura mundial). Mas a angústia do estilhaçamento do tempo em fins do século XIX na Rússia – diante de uma sociedade social e economicamente em crise – era muito mais intensa e transformava tal incomunicabilidade entre os indivíduos em algo praticamente intransponível⁶²³. Aqui, Vária se angustia porque sua mãe adotiva parece completamente alheia ao presente e ao fato de que a propriedade vai à ruína por sua displicência e desperdício. Liubóv Raniévskaja responde com um comovido carinho de mãe, substituindo com delicadeza uma mudança de hábito que é incapaz de promover (“Não se pode mudar isso, minha alma, sou tonta mesmo. Chegando em casa eu lhe darei tudo que possuo.”). Não só é incapaz de sair de sua própria temporalidade, como também insiste em ali continuar: acabou de dar uma moeda de ouro ao pedinte que cruzou a cena e, de quebra, pede um novo empréstimo a Lopákhin. Do mesmo modo, Gaiev segue absorto em suas próprias prioridades, como se a moeda de ouro desperdiçada pela irmã, o aumento da dívida com Lopákhin e a angústia da sobrinha com o que comem os servos da casa não lhe fossem motivo de preocupação. Seu tempo é outro: é o da repetição dos velhos vícios, tiques e privilégios (“Os meus braços já estão começando a tremer, tal é a vontade que tenho de jogar uma partida de bilhar.”).

Por outro lado, é Lopákhin mais uma vez que insiste em sintonizá-los ao futuro. Sua insistência é também carregada da indignação de alguém que não concebe que,

⁶²² TCHÉKHOV, 2006, p.95-97.

⁶²³ VALENCY, Maurice. **The Breaking String** – the plays of Anton Chekhov. Nova Iorque: Oxford University Press, 1966, p. 289.

mesmo diante da desgraça iminente, Gaiev e Raniévskaja continuam presos às velhas formas de ser e agir. Seu tom é o mesmo dos negociantes chantagistas (“Pensem bem no assunto!”) e a precisão com que invoca as datas não deixa de ser a mesma com que acionistas controlam o tempo para melhor aproveitar as oportunidades financeiras. Ele traduz a lógica do capitalismo concorrencial, que conseguiu converter o tempo em dinheiro, reduzindo a experiência do tempo a uma relação utilitária entre datas, execução de compromissos e obtenção de resultados.

Ainda assim, estão todos juntos aproveitando um fim de tarde no campo. Como nota Francis Fergusson, cada ato da peça se apoia em uma ocasião social mais ou menos formal, como chegadas e partidas, passeios e festas, de modo que é uma “partilha por analogia” e não o “propósito racionalizado de um indivíduo” (como em Ibsen) que estrutura a dinâmica do grupo⁶²⁴. Só assim, costurados por uma fina linha do cotidiano, feita vínculos antigos e hábitos que se repetem, que pessoas em sintonias temporais tão distintas ainda podem partilhar momentos juntos. Esgotada aquela pequena rotina coletiva no campo, o momento de interação se dissipa, sem saídas espetaculares ou despedidas de efeito. Curiosamente, a saída de cena dos personagens parece atender a uma linha temporal, cuja seta aponta para o futuro: sai Firs, representante dessa temporalidade lenta, do tempo em que servos e senhores sabiam exatamente seu lugar – a época em que “generais, barões e militares vinham dançar em nossas festas...”, e não os vulgares “chefe do correio e chefe da estação”⁶²⁵. Em seguida, sai o andarilho, provavelmente mais jovem que Firs e, ao que tudo indica, uma figura escolarizada (recita versos de poetas famosos), mas que por alguma razão decaiu na vida. Logo após saem Liubóv Raniévskaja e Gaiev, representantes desse passado aristocrático, de cuja visão de mundo não conseguem se livrar. São igualmente acompanhados por Lopákhin, que desde o 1º ato luta por sintonizá-los aos problemas do presente e aos planos de futuro. Ficam em cena apenas Ánia, uma jovem que ao longo da peça transiciona de um pertencimento ideológico à aristocracia para um deslumbramento pelo escatologismo e pelo futurismo de Trofímov.

Sozinhos em cena, os dois introduzem uma temporalidade nova, até então timidamente manifestada em cena: a de um futuro distante, a de uma “estrela cintilante

⁶²⁴ FERGUSSON, 1964, p. 161.

⁶²⁵ TCHÉKHOV, 2006, p. 104.

que brilha ao longe”⁶²⁶. Aqui, em discurso de orientação tipicamente profética, Trofímov explicita o caráter metonímico do jardim: ele é mais que uma propriedade particular, ele é símbolo de toda a Rússia (“A Rússia inteira é o nosso jardim!”). Segundo seus termos, portanto, a mudança pela qual passa o jardim é a mudança pela qual passa todo o país. Tal qual o jardim prestes a ser derrubado, também os “senhores de servos, proprietários de almas vivas” o serão. E se o jardim de algum modo é, para Firs, um monumento à servidão, para Trofímov ele é o seu réquiem (“de cada fruto desse jardim, de cada folha de árvore, de cada tronco, seres humanos que sofriam na servidão a estão observando”). Aqui, seus termos e seu tom – uma mistura de radicalismo revolucionário e escatologismo religioso – colocam-no no mesmo campo dos simbolistas russos, conhecidos por cruzar a ideia do apocalipse com o sentido da História: o Reino de Deus seria alcançado por meio de um trabalho revolucionário “infatigável e intenso” (ou de uma espera perseverante), que levaria inevitavelmente à grande hora da mudança⁶²⁷.

Nesse momento, Ánia está totalmente envolvida pelas palavras de Trofímov, de modo que já é capaz de dizer que não gosta mais do jardim de cerejeiras “como antigamente”. Seu canal possível (entre o amoroso e o político) é com a temporalidade de Trofímov, que tem a seta do tempo apontada para o futuro. Desse modo, Ánia sabe que o processo de expiação e liquidação do passado de que fala o “eterno estudante” é também o processo de ruptura com sua vida de moça aristocrática. No entanto, mais uma vez, a nota irônica de Tchékhov desestabiliza qualquer possibilidade de dominação dessa temporalidade no fechamento do ato. Afinal, o conjunto do discurso apaixonado de Trofímov, somado ao caráter confessional de algumas passagens (“Ainda nem completei trinta anos, sou jovem ainda, sou estudante, mas como já sofri! Fome e miséria, doença e vadiagem... experimentei tudo, como os mendigos”) guarda inevitável paralelo com os discursos passionais de Liubóv Raniévskaja. Ambos partilham de uma visão ao mesmo intensa e condescendente de si. Desse modo, Trofímov acaba funcionando como um espelho involuntário e invertido de uma pessoa que representa uma temporalidade completamente diversa da sua. Do mesmo modo, quando se pega sozinho com Ánia, ele imediatamente lhe diz que Vária os persegue porque teme que os dois se apaixonem. Para que Ánia sequer avenge a possibilidade de um relacionamento

⁶²⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 96.

⁶²⁷ RAYFIELD, 1994, p. 75-76.

amoroso entre os dois, ele antecipa: “A sua estreiteza de visão [de Vária] não lhe permite compreender que nós estamos acima do amor”⁶²⁸. Para ele, paixões como essa são “coisas menores e enganosas”, coisas que os atrapalhariam no trabalho infatigável de construção do novo mundo de felicidade. No entanto, o tempo todo Ánia lhe responde com frases de deslumbramento que vão da concordância política à admiração apaixonada, dando a entender que, a despeito da aparente firmeza política de seu interlocutor, ela espera capturá-lo de algum modo com essa “coisa menor”. Não à toa, quando percebem que Vária se aproxima, ele não titubeia diante da proposta de Ánia: “Vamos descer até o rio. É tão bonito lá...”, ao que ele responde: “Vamos”. Lá, à beira do rio, sozinhos, terão só a si mesmos e ao reflexo da lua como companhia.

4.3. Tempo: gênero e modo

De início, parece evidente que a matéria de que é feita a peça é tipicamente trágica: há uma fatalidade que persegue insistentemente seus heróis e há a possibilidade do “declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”⁶²⁹. E aqui, o “divino trágico” de que falava Hegel – aquele que se manifesta no mundo humano através da lei moral⁶³⁰ –, que se manifestou nos dramas de Zola na forma do determinismo social e nos de Hauptmann (e mesmo em *Espectros*, de Ibsen) na forma da hereditariedade, em *O Jardim* se manifesta na forma da imposição de um tempo de mudança e de crise. Nesse tempo, o conflito não é apresentado como acidental, mas como irremediável. Ou seja, o tempo trágico é um tempo de finitude e de ultimatums. Em gêneros como o drama burguês e o melodrama, a possibilidade da mudança de rumos está dada pela força da vontade individual – daí a estrutura que sempre caminha em direção ao futuro. Mas aqui o gesto individual é impotente, seja pela impotência de classe, seja pela incapacidade de cada um de se deslocar das próprias temporalidades e observar o movimento interior dos demais. Sob esta perspectiva, a dimensão trágica atravessa o destino de todos personagens de *O Jardim*, seja porque este tempo dá um ultimato a uma classe, seja porque anuncia o fim definitivo dos elos de convivência: como jardim ou como estação de veraneio, aquele espaço de memórias

⁶²⁸ TCHÉKHOV, 2006, p. 96.

⁶²⁹ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 85.

⁶³⁰ HEGEL, F. W. Estética, p. 377 apud PAVIS, 2008, p. 417.

e convívio harmônico não é mais possível, pois os vínculos intersubjetivos já não mais o são.

No entanto, a essa altura é possível perceber por que Tchékhov insistia em tratar *O Jardim das Cerejeiras* como uma comédia. Afinal, aceitar o ultimato temporal do trágico é aceitar que de algum modo os personagens ali dispostos compreendem a unilateralidade de seu desejo (ou de sua temporalidade) e o modo como ela fere uma orientação do destino que se impõe. Na verdade, a ironia tchekhoviana coloca seus personagens sempre em estado de suspensão e busca, exibindo-os ora como incapazes de identificar a natureza desse destino, ora como problematizadores da própria legitimidade da temporalidade que os esmaga. Em suma, negam a própria possibilidade da reconciliação entre o herói trágico e seu destino no final, algo que sempre pautou o desfecho das tragédias clássicas e renascentistas e, ao mesmo tempo, fora fonte da irresistível admiração que o público sente por ele, “mesmo que ele tenha se tornado culpado dos maiores crimes”⁶³¹.

Ao sugerir um tratamento cômico de sua peça, o dramaturgo parecia ter em vista justamente a necessidade de retirar seus heróis de um pedestal (as permanentes justaposições irônicas que estruturam suas peças impedem que qualquer temporalidade ali tenha direito à última palavra ou produza plena identificação), ao mesmo tempo em que põe em destaque a dimensão algo inocente e errática com que os personagens respondem à crise instalada. Afinal, a comédia sempre lidou melhor com a inversão de hierarquias (todos ali são protagonistas em algum momento da peça) e com as miudezas do cotidiano, pois é no cotidiano que expomos menos nossas angústias profundas e mais “nossos mecanismos de defesa contra elas” – algo que, segundo Charles Mauron, é um dos principais atributos diferenciadores da comédia em relação à tragédia⁶³².

Ao logo da peça abundam lances cênicos que tocam a todos os personagens de modo indistinto e, como destaca Arlete Cavaliere, nos reenviam a todo momento “à comicidade circense das primeiras farsas” de Tchékhov.⁶³³ É a entrada jocosa com um “meeeeéééé” de Lopákhin no 1º ato, são os tropeços de Epikhodov por toda a peça, é a criada Duniacha, sempre hipermaquiada à maneira de uma figura da *commedia*

⁶³¹ PAVIS, 2008, p. 417.

⁶³² MAURON, Charles. **Dés Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel**. Introduction à la Psychocritique, p. 36 apud PAVIS, op. cit., p. 53.

⁶³³ CAVALIERE, 2009, p. 209.

dell'arte, é o criado Firs emitindo sons estranhos e ininteligíveis⁶³⁴, são os tiques de Gaiev, é a trapalhada de Vária, que aparentemente bate com um bastão em Lopákhin, é Simeonov-Pichtchik repetindo a cantilena de que precisa de um empréstimo, é Iacha que reproduz o estereótipo do russo com coração francês tão típico da tradição cômica russa... Aqui, não há a “seriedade austera dos patrões”⁶³⁵, pois todos de algum modo espelham uns aos outros nos jogos irreverentes, nas trapalhadas, nos neologismos e tiques, subvertendo assim qualquer hierarquia ou elevação trágica. Relativizam assim o tempo implacável da tragédia e abrem espaço para que seu ultimato seja nuançado pelas temporalidades que cada um experimenta.

Todo o 3º ato de *O Jardim das Cerejeiras* é construído de modo a demonstrar o quanto a construção cômica (tragicômica? absurda? Grotesca?) da matéria relativiza este ultimato de um tempo trágico. No mesmo dia em que está sendo realizado o leilão (o espectador perceberá, portanto, que meses se passaram em relação ao 1º ato), Liubóv Raniévskaja dá uma festa em sua casa, para a qual vêm os familiares, agregados e vizinhos, e na qual toca a bandinha de judeus à qual ela tinha se referido no ato anterior. O cômico beira o grotesco logo de saída: uma celebração em pleno dia do leilão que definirá suas vidas. Todo o ritmo da ação dramática é acelerado, *vaudevillesco* (há somente uma pausa em todo o 3º ato), o que sugere, como já aventava Meyerhold, o movimento de bonecos que se entregam automaticamente a uma dança bizarra, ao mesmo tempo em que sugere a inocência de uma brincadeira que não pode parecer séria diante do peso dos fatos. A dança logo dá lugar à angústia crescente de Liubóv Raniévskaja – seu momento de maior *pathos* em toda a peça. Mas assim que Raniévskaja é tomada por um golpe de consciência (“Bem, talvez não fosse este o melhor momento para trazer os músicos e a promover uma festa... mas, meu Deus... agora já é tarde.”)⁶³⁶, Charlotta imediatamente intervém com truques de cartas⁶³⁷ e com brincadeiras de ventriloquismo. Todos de algum modo se deixam envolver pelas brincadeiras até a saída de Charlotta. Liubóv Raniévskaja novamente imerge em uma angústia que destoa do tom dos demais e, ao pedir uma palavra sábia do “eterno estudante”, Trofímov retruca:

⁶³⁴ CAVALIERE, 2009, p. 209-210.

⁶³⁵ Ibidem, p. 210.

⁶³⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 99.

⁶³⁷ Donald Rayfield nota que ao longo do truque feito por Charlotta, Trofímov sugere exatamente a dama de espadas: “o presságio de destruição na literatura russa desde a história homônima de Púchkin”. RAYFIELD, 1994, p. 81.

TROFÍMOV: Que diferença faz se a propriedade for leiloadada hoje ou amanhã? Pois há muito tempo esse assunto está encerrado. Não é mais possível voltar atrás; o caminho se fechou. Acalme-se, querida senhora... Não devemos nos iludir... Ao menos uma vez na vida encare a verdade de frente!

LIUBÓV: Que verdade? Talvez o senhor possa ver o que é verdade e o que não é, mas quanto a mim é como se eu simplesmente tivesse perdido a visão; não vejo nada. O senhor enfrenta com coragem os assuntos importantes e rapidamente toma decisões, mas diga-me, querido, isso não será tão fácil apenas porque o senhor ainda é jovem e nunca teve tempo de sofrer com quaisquer desses problemas? (...) Veja, eu nasci aqui, meus pais e também meus avós, todos viveram aqui... Amo esta casa; sem o jardim das cerejeiras a vida não tem sentido para mim, e se for necessário vendê-lo, que me vendam junto com ele. (*Abraça Trofímov e beija-o na testa.*) Foi aqui que meu filhinho se afogou... (*Chora.*) Tenha um pouco de compaixão por mim, você que é bom e generoso.

TROFÍMOV: Bem sabe que me compadeço da senhora de todo coração.

LIUBÓV: Sim, mas isso deveria ser dito de outra maneira, totalmente diferente! (...) Acontece que o senhor nada faz; deixa que o destino o arraste de um lado para o outro, e no entanto sabe que isso não está certo, não é? E além disso, teria de fazer algo com essa barba... para que crescesse um pouco... (*Ri.*) É tão engraçado o seu rosto assim sem barba...

TROFÍMOV: (...) Não pretendo ser um Adonis... ⁶³⁸

Nesta cena, que se estende num diálogo intenso entre os dois, há um dos poucos conflitos explícitos de toda a dramaturgia tchekhoviana. Momento tipicamente ibseniano, ele congrega o antagonismo de duas forças (segundo Rayfield, entre um puritano e uma libertina)⁶³⁹ que é também o embate direto entre duas temporalidades: o futurismo de Trofímov, que de modo cruel explicita aquilo que, desde o 1º ato já era possível supor, e o tempo do passado de Raniévskaja, que imediatamente arrola uma série de lembranças dolorosas. O diálogo é efetivo, pois as invectivas de Liubóv Raniévskaja têm efeito sobre Trofímov, que logo entra na retaguarda (“Bem sabe que me compadeço da senhora de todo coração.”). No entanto, Tchekhov, mais uma vez, opera com a quebra cômica, que tira da cena qualquer possibilidade de identificação com os personagens e sua temporalidade: Trofímov sai indignado, espelhando mais uma

⁶³⁸ TCHÉKHOV, 2006, p. 102-103.

⁶³⁹ RAYFIELD, 1994, p. 82.

vez o tom apaixonado e quase melodramático de Raniévskaja (“Vou-me embora daqui! Entre nós está tudo acabado!”)⁶⁴⁰, vai em direção ao *hall* de entrada e leva um tombo na escada, sendo motivo da gargalhada de todos. Ao mesmo tempo, o discurso de Liubóv Raniévskaja de início tem grandeza trágica, mas logo dá lugar a um gradiente de modulações: do apaixonado e trágico para o manipulativo, passando depois para o abusivo e para o farsesco (ao se aproveitar da retaguarda de Trofímov para falar de sua aparência e de sua inabilidade no amor); ao final, ela adota um tom reconciliatório, beijando Trofímov e convidando-a para dançar. Ou seja, todo seu movimento discursivo se assemelha ao de uma atriz que manipula os sentimentos do interlocutor dentro de um espetáculo pessoal histriônico. Além disso, a velocidade com Liubóv Raniévskaja está recomposta no início do 4º ato, tempos depois da venda definitiva da propriedade, também não deixa de sugerir uma preocupação circunstancial diante da perda. Afinal, agora, pagas as dívidas e com um saldo extra, Raniévskaja poderia voltar a Paris para um novo ciclo com seu amante. Seria, portanto, a pessoa “irremediável” de sempre.

O mesmo se dá com Lopákhin, em seu grande discurso de fechamento do 3º ato. Ao chegar da cidade, ele anuncia ter comprado a propriedade, fazendo considerações que, pelo tom, parecem ser a comemoração da desejada vitória de um subalterno sobre seus superiores. Depois, vendo a reação indignada de Vária, que joga as chaves da casa no chão, parece se arrepender do que disse e, por fim, parte para a grosseria dos “novos ricos” (“Músicos, toquem mais alto! Daqui pra frente todos dançarão conforme a minha música!”)⁶⁴¹. No entanto, antes da entrada de Lopákhin, Vária está irritada com Epikhodov e, na tentativa de enxotá-lo, pega um bastão para golpeá-lo, mas quase acerta Lopákhin, que acabara de chegar do leilão levemente embriagado. Para o espectador, o recurso não deixa de ser cômico, pois é como se reduzisse o poder apoteótico da entrada do novo proprietário, além de funcionar como uma mensagem subliminar: a bofetada de Vária é a mesma que Lopákhin levava de seu pai quando criança. No final das contas, é como se naquele momento acabasse de entrar o “camponês” que, segundo ele, nunca deixara de ser.

Ao se utilizar de tais “transições gogolianas”⁶⁴², que vão do lírico ao patético, do elevado ao cômico, Tchékhov garante que todos de algum modo sejam atravessados pela ironia dramática que impede que a grandiloquência desses discursos seja levada

⁶⁴⁰ TCHÉKHOV, 2006, p. 104.

⁶⁴¹ Ibidem, p. 108-109.

⁶⁴² KATAEV, 2005, p. 282.

sem ao menos uma ponta de desconfiança. Nenhuma temporalidade se sobrepõe, restando ao final a miscelânea de temporalidades que, como conjunto, parece um jogo ao mesmo tempo errático e angustiante. Ou, para ficar nas palavras de Vladímir Kataíev, fica evidente que “cada um é cômico a seu modo e toma parte em um evento triste”.⁶⁴³

Essa desestabilização da integridade dos gêneros, que introduz o trágico no cômico e vice-versa, se estende também ao modo como Tchékhov oscila do dramático ao lírico, bem como do realismo estrito ao simbólico. É como se a multiplicidade de temporalidades instalada na tessitura do drama desestabilizasse a forma dramática de tal modo que ela se torna permeável ao influxo de diferentes formas de percepção. Seu modo ideal, portanto, é um transmodo, híbrido e incapturável. Ele mantém o dramático, aquilo que, para Sarrazac, é “a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constiutem o privilégio do teatro”⁶⁴⁴, ao mesmo tempo em que sua pulsão narrativa procede

por um jogo múltiplo de aposições e oposições..., Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos "gêneros": farsesco e trágico, grotesco e patético, etc. (o que faz com que Stein tenha colocado como subtítulo do "seu" *O Jardim das Cerejeiras* "tragédia, comédia, pastoral, farsa", recuperando assim o sentido musical de "composição muito livre" da rapsódia)⁶⁴⁵.

Daí não só a presença dos contrapontos irônicos e dos efeitos cômicos que desestabilizam a temporalidade austera do problema trágico, mas também de sons, pausas e silêncios que, como vimos em *As Três Irmãs*, geram um deslizamento constante do realismo estrito para o plano simbólico e poético. O 2º ato é emblemático nesse sentido. Após uma discussão vívida entre Lopákhin e Trofímov, em que o horizonte de expectativas de ambos parece de algum modo se cruzar (ambos por um momento partilham do otimismo em relação a um tempo de trabalho), Epikhodov cruza os fundos da cena tocando seu violão. Todos os personagens parecem abandonar a interação casual e deslizar para outro plano:

⁶⁴³ KATAEV, 2005, p. 282.

⁶⁴⁴ SARRAZAC, 2002, p. 101.

⁶⁴⁵ Ibidem, p. 101.

LIUBÓV: Lá vai Epikhodov com o seu violão...

ÁNIA: (*pensativa*) Epikhodov com o seu violão...

GAIEV: Senhoras e senhores, o sol se pôs...

TROFÍMOV: Sim...

GAIEV: (*em voz baixa, como se declamando*) Ó natureza, maravilhosa natureza! Você brilha com eterno resplendor, cheia de beleza e dignidade silenciosa, e nós a chamamos de mãe. Vida e morte estão juntas em você, que nos alimenta e destrói por igual...

VÁRIA: (*com voz suplicante*) Titio!

ÁNIA: Ai, tio, de novo?

TROFÍMOV: O senhor faria melhor se encaçapasse uma numerada no canto...

GAIEV: Tudo bem, tudo bem. Já estou calado...

Todos permanecem sentados, com ar pensativo. Reina o silêncio, ouvem-se apenas os resmungos de Firs. De repente chega de longe um som, como que vindo do céu. Ressoa triste e agonizante como a corda de um instrumento ao romper-se⁶⁴⁶.

O breve paralelismo entre as falas de Liubóv e Ánia (“Epikhodov com seu violão...”) sugere um momento de suspensão, em que os personagens abstraem os conflitos sobre a propriedade que, até li, tinha sido motivo de renitentes conversas. Não há poesia nas palavras, mas a repetição assim posta se assemelha a um refrão, a uma estrutura musicada, que quebra a temporalidade dos diálogos e instala uma temporalidade vertical, de mergulho no íntimo que não pode ser partilhado e, por isso, flerta com o silêncio⁶⁴⁷. Essa disposição lírico-poética é logo quebrada pela intervenção de Gaiev que, ao insistir na temporalidade repetitiva dos mesmos discursos eloquentes de sempre, traz os personagens para o presente, esse palco angustiante onde não há diálogo ou solução comunitária possível.

Não à toa, logo após esse momento, todos permanecem sentados por um tempo, com ar pensativo, como se as palavras fossem insuficientes para preencher o presente partilhado. As rubricas indicam que “chega de longe um som, como que vindo do céu. Ressoa triste e agonizante como a corda de um instrumento ao romper-se”. Esse som assemelhado ao de uma corda que se arrebenta é considerado por James Loehlin “um dos efeitos sonoros mais significantes do drama mundial”⁶⁴⁸. As próprias rubricas são imprecisas quanto a sua especificidade: “como que” vindo do céu e “como” a corda de

⁶⁴⁶ TCHÉKHOV, 2006, p. 94.

⁶⁴⁷ “(...) graças à repetição o momento lírico pode prolongar-se indefinidamente, e começar e cessar em qualquer ponto (...)”. MENDES, 1981, p.

⁶⁴⁸ LOEHLIN, 2006, p. 23.

um instrumento ao romper-se. Daí a confusão entre os personagens, que compartilham, cada um a seu tempo, suas especulações sobre sua origem – assim vamos do materialismo prático de Lopákhin (“Talvez em alguma mina uma caçamba tenha se desprendido”) ao supersticismo de Liubóv Raniévskaja (“Parecia vir de outro mundo”)⁶⁴⁹. E daí também o modo tão múltiplo com o qual diretores materializaram este som em cena ao longo do século, indo da estrita reprodução das orientações de Tchékhov ao simples silêncio como substituto para esse ressoar “triste e agonizante”. As interpretações também têm sido variadas junto à crítica. Donald Rayfield acredita ser uma associação com sons que Tchékhov já reproduzira em *A Estepe*, os quais remetem à sua infância e ao espanto diante da morte da natureza e da força aterradora da industrialização⁶⁵⁰; Francis Fergusson acredita que seja um “sinal de aviso” aos presentes⁶⁵¹; David Magarshack sugere “um tipo de réquiem para as vidas ‘infelizes e desarticuladas’ dos personagens”⁶⁵²; enquanto Laurence Senelick se agarra a uma leitura mais prosaica: é apenas uma corda arrebatada do violão de Epikhodov⁶⁵³.

O que parece evidente, por outro lado, é que a ambivalência do som é intencional. O dramaturgo apresenta uma descrição cifrada, justamente para que tenhamos acesso ao modo diverso como cada personagem o irá decifrar. Parece interessar pouco, portanto, aferrar-se a uma ou outra possibilidade, quando o dramaturgo insiste que é na dimensão oblíqua do símbolo, que gera tantos significados, que a cena se apoia. Isso não significa, por outro lado, que haja ali a realização do projeto Simbolista, pois “os personagens tchekhovianos estendem nosso horizonte, mas não nos tiram desse mundo”⁶⁵⁴. Se temos o som de algo que se rompe, igualmente rompidas são as versões que cada personagem apresenta, assim como são rompidas as possibilidades da vida no jardim. Mais do que um “instante decisivo de significação humana”⁶⁵⁵, como veríamos nas tragédias de Sófocles ou no drama burguês, aqui tem-se um momento de *pathos*, em que o dramaturgo dá acesso privilegiado às múltiplas temporalidades que são, em última análise, as “muitas racionalizações em conflito sobre a transformação social contemporânea”⁶⁵⁶.

⁶⁴⁹ TCHÉKHOV, 2006, p. 94-95.

⁶⁵⁰ RAYFIELD, 1994, p. 74.

⁶⁵¹ FERGUSON, 1964, p. 166.

⁶⁵² MAGARSHACK, 1952, p. 286.

⁶⁵³ SENELICK, Laurence. *Anton Chekhov*. Londres: Macmillan, 1985, p. 26.

⁶⁵⁴ KATAEV, 2002, p. 287.

⁶⁵⁵ FERGUSON, op. cit, p. 168.

⁶⁵⁶ Ibidem, p. 169.

Por isso o último ato de *O Jardim da Cerejeiras* sempre fora um grande desafio para diretores. Como abordar o humor aparentemente leve dos personagens diante daquele quarto de crianças prestes a ser derrubado? Seria apenas um simulacro para seu desespero diante do futuro ou a real aceitação de que o tempo passa e este é apenas mais um dos pequenos dramas da humanidade? Seriam as machadadas dos funcionários de Lopákhin um aviso duro de que o tempo que Firs tanto adorara finalmente acabou, ou que “o novo sempre vem” e resta à humanidade continuar em seu mesmo jogo errático? A poética do dramaturgo – intencionalmente ou não – trabalha justamente para deixar todas essas perguntas (e muitas outras) sem resposta definitiva.

Afinal, explodidas as certezas do discurso de cada um, passa a interessar menos o sentido para o qual a seta do tempo aponta e mais a situação de mudança em si; menos o sentido absoluto do tempo que se impõe e mais a multiplicidade de temporalidades de que o presente é feito. Nesse caleidoscópio de experiências – nunca aleatórias, porque dotadas de um fio histórico próprio que as permite serem contemporâneas sem parecer sê-lo – cada íntimo emerge com a intensidade necessária para alçar-se com força no desenho de uma época. Assim, a visão prismática de Tchékhov permite que o tempo de todas essas vozes seja levado a sério, sem nunca, no entanto, levá-los a sério demais. A única conclusão possível parece ser um desdobramento da constatação de Siegfried Kracauer, de que nós não vivemos no mesmo mundo, a despeito de nossa simultaneidade no tempo⁶⁵⁷. Depois disso, o que durante muito tempo foi denominado “presente” e o que durante muito tempo acreditamos ser absoluto em nosso próprio tempo, não pode mais ser visto com a mesma inocência.

⁶⁵⁷ KRACAUER, Siegfried. **History: the last things before the last**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1969.

Considerações Finais

- A obra aberta no tempo –

Em 30 de maio de 2018 estreou no Teatro de Arte de Moscou uma versão de *As Três Irmãs*, dirigida por Konstantin Bogomólov. A montagem, polêmica para os padrões moscovitas e, em especial, para os padrões daquela casa teatral, trazia já em seu programa a proposta de “tornar o texto de Tchékhov extremamente vivo, extremamente moderno, extremamente natural”⁶⁵⁸. Segundo o diretor, o objetivo era evitar qualquer “simbolismo”, qualquer “abstração” ou “filosofia”. Interessava a dimensão humana viva e básica daqueles personagens que, mesmo em uma rotina mediocrizada de província, buscavam formas de conexão profunda uns com os outros. Segundo muitos críticos, a montagem promovera uma “revolução silenciosa”: limpa e delicada, sem grandes aparatos, mas muito potente. Os atores pronunciavam as palavras de modo quase impassível, com a boca semi-fechada, a sangue-frio. Esta disposição pouco sentimental não despertava nenhuma compaixão pelo destino de Olga, Macha, Irina ou Andrei, cujos discursos pareciam parte de elocubrações errantes sobre a vida. Ao mesmo tempo, havia a tentativa de encontro entre eles, perceptível nos detalhes fisionômicos e nos silêncios, o que revelava uma combinação nova, viva.⁶⁵⁹ Para o diretor, o discurso dos personagens é sempre filosoficamente potente, pois a despeito da futilidade da vida de província que levam, sua luta interior e sua disposição de vida é sempre o melhor de si. Ainda assim, sua montagem leva à risca a ironia tchekhoviana, sem, no entanto, abandonar seus personagens ao esquematismo e ao esvaziamento de um tempo sem alma.

Daí a escolha por uma cenografia pouco clássica. Ao invés da sala gabinete tradicional, povoada com objetos de época, havia apenas algumas poltronas e um relógio digital na mesa de centro. Em meio ao palco, um conjunto de lâmpadas fluorescentes cujo contorno produzia a imagem de uma casa. Sob essa armação luminosa, que variava sutilmente de cor ao longo da peça, englobava-se o vai e vem dos

⁶⁵⁸ No original: “сделать текст чеховской пьесы предельно живым, предельно современным, предельно естественным”. Ver: <https://mxat.ru/performance/main-stage/sisters/>. Acesso em 12 de maio de 2019.

⁶⁵⁹ IVANOVA, Maria. Tíkhaia revoliutsia: ‘Tri sestry’ Konstantina Bogomólova (Uma revolução silenciosa: As Três Irmãs de Konstantin Bogomólov). http://lab.thebesttheatre.ru/tri_sestry?fbclid=IwAR1EvS8_6oaMbumH-YW2_w71nf68K-rOacjpsaWc-KQ9LeydEjsKWeq10tI. Acesso em 12 de maio de 2019.

personagens. Nas laterais e no centro, grandes telões davam closes ininterruptos do rosto dos personagens e, ao mesmo tempo, capturavam movimentos sutis: breves trocas de olhar, sorrisos quase imperceptíveis, miradas vazias ou esperançosas no horizonte... Do mesmo modo, a câmera era capaz de enfocar todos os movimentos e mesmo seguir os personagens quando estes saíam de cena, até seu desaparecimento na penumbra. A sensação é de que a lente ambiciona captar todo o ritmo dos personagens, todo descompasso entre palavra e gesto, todo desequilíbrio dentro de uma existência aparentemente estável... A combinação tinha o efeito ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto: o espectador observa o conjunto, como se tudo confluísse para os rituais cotidianos daquela casa, ao mesmo tempo em que se tem a imagem prismática de cada personagem capturado no movimento sutil de sua temporalidade íntima. Miniaturização e ampliação. Frieza e detalhe. Aproximação e distanciamento. Ironia e compaixão.

Cena de *As Três Irmãs*, com direção de Konstantin Bogomólov.
Foto: Galina Fessenko.

Assim, buscando revelar no contraste com a imagem impassível o que há de sutileza psicológica e emocional, Bogomólov explora uma dialética que parece ser pedida pelas próprias peças do dramaturgo. Como vimos, Tchékhov recorria aos clichês melodramáticos justamente para ironizar sua natureza explicitamente confessional. E evitando o excessos de autoexpressão conseguia focar da dimensão oculta pelos floreios verbais. Ou seja, invocava a contenção para tornar a expressão ainda mais potente. Do mesmo modo, povoava suas peças de recursos cômicos exatamente nos momentos em que nossa identificação sentimental diante do discurso dramático seria mais provável. Ao fazê-lo, não põe em dúvida a seriedade daquelas vidas que se desperdiçam, de sua

luta pelo sentido do tempo ou da compreensão das forças de época que as esmagam, mas tenta sugerir que a tragédia de algum modo poderia ser evitada ou “não era tão trágica no final das contas”.⁶⁶⁰

Do mesmo modo, à primeira vista, seus personagens parecem todos absorvidos por um presente morto, encurralados em uma temporalidade tediosa e vazia. No entanto, essa temporalidade provinciana (ou de um ambiente em vias de provincianização), esse tempo sem experiência, é apenas ponto de partida para a desconstrução de uma armadura temporal na qual o drama esteve construído e que não era capaz de expressar a experiência aguda do tempo em uma época de crise. Seus personagens experimentam a sensação constante da disjunção – esse deslocamento agudo entre o eu e a família, entre o eu e a sociedade, entre o eu de agora e as ambições e sonhos do passado, entre o eu de agora e as possibilidades do futuro. Perspectivando-se constantemente, desestabilizam (seja pela desaceleração, seja pela dissolução das cadeias lógicas) essa imagem de um presente homogeneizado, passando a ocupá-lo com as diferentes temporalidades que seus íntimos habitam.

Ali, imersos naquele cotidiano banal – paródia da própria dimensão melodramática da História como um acúmulo de grandes eventos -, há condições para que pequenas mudanças sejam mapeadas e que pequenas investigações íntimas se realizem. Na dimensão cômica das conversas desencontradas na sala de estar, das frases soltas quanto se joga cartas, das vagas filosofações no jardim, emergem pistas de compreensões outras, turbilhões interiores de que seus discursos são apenas a parte mais superficial. Para Harold Bloom, é por isso que a questão dos gêneros literários importa tão pouco em Tchékhov, porque para o dramaturgo interessa atravessar as rotinas internas da forma em busca do elemento de humanização, em busca do elemento interior que aspira à vida comum.⁶⁶¹

Por isso, como vimos, Tchékhov está pouco interessado no sentido da mudança em si (se a derrubada do jardim é sinal de um novo tempo ou triste despedida de um outro), pois seu foco é o modo como cada personagem reage a ele. Nesse sentido, como destaca Francis Fergusson, Lopákhin é uma figura de *pathos* tanto quanto Liubóv Raniévskaja, pois a temporalidade de ambos não é só feita de impasses e contradições, mas também de muita verdade íntima. Do mesmo modo, os momentos de estase, ou a

⁶⁶⁰ GOTTLIEB, 1982, p. 189.

⁶⁶¹ BLOOM, Harold. Introduction. In: BLOOM, 2009, p. 6.

grande inércia e apatia que aparentemente tomam conta da vida dos Prózorov, não interessa enquanto imobilidade em si, ou como retrato fiel de uma época que ficou para trás, mas como fluxo de investigação potente, em que a busca pelo sentido do tempo se revela de modo tão cômico quanto pungente.

É assim, jogando com a dimensão mais óbvia e imediata, que Tchékhov opera constantemente para desautomatizar a sensibilidade do espectador. Insinua um realismo estrito ao produzir a constante sensação de que em suas peças observamos “fatias de vida” em movimento. Ou insinua que ali a vida é capturada com toda a “falta de forma” do naturalismo⁶⁶², quando, na verdade, seu movimento é o de uma amarração cuidadosa de milhares e milhares de finas camadas de vida, dispostas lado a lado - aquilo que Peter Brook veria como “uma ordem requintadamente astuta, completamente artificial e significativa, na qual parte da astúcia estava em disfarçar o artifício de que o resultado parecia a visão de buraco de fechadura que nunca havia sido.”⁶⁶³ Ou seja, o que Tchékhov faz é uma paródia do naturalismo justamente porque torna natural em cena aquela gentil artificialidade.

Portanto, o dramaturgo reconhece que o palco demanda um certo grau de construção do real. Ele o faz de modo que o artifício não se esvazie no simples capricho formalista, dando à investigação dessas “camadas de vida” sua máxima potência. Elas emergem tão intensas quanto contraditórias. São realistas na medida em que se expressam a partir de questões de época absolutamente plausíveis, ao mesmo tempo que não se rendem à mesma causalidade dos acontecimentos no cotidiano. Ao fazê-lo, Tchékhov antecipou elementos de nosso presente atual, em pleno século XXI: “essa coexistência tensa, assimétrica e sem resolução dos diferentes tempos que nos constituem”, de que fala Rodrigo Turin.⁶⁶⁴

Isso foi possível de início, como vimos, pela própria escolha de uma espacialidade muito específica. A temporalidade desorganizada da província russa é onde se percebe que a vida é conduzida por uma outra combinação de temporalidades, que de algum modo recusa os esforços de sincronização que pautaram vários campos da vida humana a partir do século XVIII. Ao possuir em seu ambiente objetos tão distintos e formas de comportamento ao mesmo tempo tão “modernas” quanto “ultrapassadas”

⁶⁶² A expressão é de Eric Bentley. BENTLEY, Eric. *Craftsmanship in Uncle Vanya*. In: EEKMAN, Thomas (org.). *Critical Essays on Anton Chekhov*. Boston: G. K. Hall, 1989, p. 169-85.

⁶⁶³ BROOK, 1968, p. 79.

⁶⁶⁴ TURIN, 2017, p. 70.

(aquilo que, dentro uma lógica linear e progressiva do tempo não aceita a coexistência de Firs e Lopákhin em *O Jardim das Cerejeiras*, nem o passadismo de Glagoliév Jr. o feminismo *up to date* de Grekova em *Platónov* sem que um implique na imediata anulação do outro), a província revela a complexidade de sua própria configuração. Escritores como Gógol e Dostoiévski mostraram de algum modo como essa coexistência de temporalidades tão distintas é uma forma nova – não tão desesperadora, como sugeriria Tchaadáiev – de estar no mundo. Também em Tchékhov, como vimos, é como se as imagens dessa vida na província “pudessem incrementar a possibilidade de uma conexão entre simultaneidade caótica e potencial criativo”.⁶⁶⁵ Por isso o dramaturgo sempre volta a elas, seja em seus contos, seja – fundamentalmente – em suas peças longas.

Desse modo, ao insistir na apresentação da vida de personagens aparentemente sem rumo em suas buscas, ao dar espaço suficiente para que, para além de suas palavras, emerjam seus movimentos erráticos e seus silêncios, o dramaturgo abre toda a tessitura dramática para a emergência de temporalidades que, antes, estavam sufocadas dentro uma normatividade que aspirava ao universal. É nessa província, na verdade uma metonímia de toda a modernidade russa, que se revelam as fissuras que iluminam os próprios caminhos pelos quais Tchékhov atravessou as fronteiras temporais de seu tempo e, ainda hoje, comunica com audiências de todo o mundo.

Problematizando o *telos* da cronologia moderna europeia, a dramaturgia tchekhoviana escreve não só um novo capítulo da relação tensa da temporalidade russa com os modelos europeus, mas também abre a forma dramática em um nível tal que a permite absorver temporalidades futuras e se inserir de modo potente em contextos aparentemente bastante diversos daquele seu de origem. Patrice Pavis acredita que a linguagem de Tchékhov “é vaga o suficiente para permitir traduções que são elas mesmas vagas e, portanto, permite encenações nos mais variados contextos.”⁶⁶⁶ Na mesma linha, Raymond Williams afirma que o texto tchekhoviano demanda uma atenção aos detalhes na mesma medida em que não os fornece, pois o seu texto torna-se ambíguo justamente naquelas passagens em que “fundamentalmente incompleto”⁶⁶⁷ –

⁶⁶⁵ LOUNSBERY, 2015, p. 205.

⁶⁶⁶ Afterword. On Chekhov, Adaptation, and Wonders of Writing Plays: Dialogue with Patrice Pavis, J. Douglas Clayton, and Yana Meerzon. In: CLAYTON, J. Douglas; MEERZON, Yana. **Adapting Chekhov** – the text and its mutations. Nova Iorque: Routledge, 2013, p. 296.

⁶⁶⁷ WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2010, p. 173.

daí sua capacidade de se adaptar tão surpreendentemente aos diferentes contextos e épocas e ser fonte tão produtiva quanto polêmica de debate entre diretores de diferentes tradições.

No entanto, aqui, gostaríamos de ir além e sugerir que é justamente ao instalar esta simultaneidade de temporalidades, esse caos temporal da província que desestabiliza o telos das formas dramáticas tradicionais e permite lançarmos um outro olhar sobre as modernidades ditas “periféricas”, que Tchékhov constrói a ponte com nosso próprio presente. A abertura na forma dos diálogos, os momentos de estase e pausas instauram – como sugerem Pavis e Williams – zonas de preenchimento de sentido que tornam a dramaturgia de Tchékhov menos atachada ao seu próprio tempo; mas é também tornando tantas temporalidades contemporâneas umas às outras, forçando aquilo que, de início, pareceria um anacronismo, que ele produz uma espécie de deslocamento que desestabiliza nosso presente, fazendo-nos vê-lo com todas as suas fissuras e portas de entrada possíveis. É assim, deslocando-nos em relação às classificações estabelecidas de nossa própria época, que Tchékhov nos permite ver melhor. Aquilo que, para Agamben, consistira em ser capaz de “mais do que outros, de perceber e apreender seu tempo.”⁶⁶⁸, justamente porque não se pertence verdadeiramente a suas formas oficiais e não coincide com suas pretensões.

Mergulhando-nos sem julgamento no caos temporal de seus personagens, na investigação profunda de sua intimidade, Tchékhov comunica de forma tão potente com nosso próprio tempo, mostrando as dificuldades de se definir uma singularidade temporal como marca única e absoluta de nosso presente.⁶⁶⁹ Assim, subvertendo as cronologias da ordem, ele abre o caminho para o reconhecimento produtivo de outras modernidades possíveis.

⁶⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo. In: **O que é o Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 58-59.

⁶⁶⁹ TURIN, 2017, p. 58.

Referências Bibliográficas

De Tchékhov:

TCHÉKHOV, A. A. P. **Tchékhov o literature**. Moscou: Izdatelstvo Khodojestviênnoi literatury, 1955.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. **A Estepe**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. **Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh**. (Peças, 1878-1888 em 30 volumes). Moscou: Nauka, 1974.

TCHÉKHOV, Anton. “Carta 19”. In: TCHÉKHOV, Anton P. **Cartas a Suvórin** (1886-1891). Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2002.

TCHÉKHOV, Anton. **A corista e outras histórias**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares e Tatiana Belinky. Porto Alegre: L&PM, 2012.

TCHÉKHOV, Anton. **A Dama do Cachorrinho e Outros Contos**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHÉKHOV, Anton. **A Gaivota/ Tio Vânia**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.

TCHÉKHOV, Anton. **As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006.

TCHÉKHOV, Anton. **Ivánov**. Trad. Arlete Orlando Cavaliere e Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: EDUSP, 1998.

TCHÉKHOV, Anton. **Minha Vida**. Trad. Regina Sales. São Paulo: Editora 34, 2011.

TCHÉKHOV, Anton. **O Bispo**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Geral:

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo. In: **O que é o Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009

AGUALUSA, José Eduardo. **D. Nicolau Água Rosa e outras histórias verdadeiras e inverossímeis**. Lisboa: Veja, 1990.

ALLEN, David. **Performing Chekhov**. Nova Iorque: Routledge, 2000.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchékhov – Cartas Para uma Poética**. São Paulo: EDUSP, 1995.

- ANTROPOV, Luká K. **Blujdaiuchtchie Ogni**. São Petersburgo, 1878.
- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance (Sobre a Metodologia de Estudo do Romance)”. In: **Questões de Literatura e Estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance – Ensaio de poética histórica”. In: **Questões de Literatura e Estética – a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**, 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BALUKHATYI, S. D. **Problîemy dramaticheskovo analiza. Tchêkhov**. (Problemas de análise dramática. Tchêkhov). Leningrado: Akademiya, 1927.
- BEASLEY-MURRAY, Tim. **Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin – Experience and Form**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- BENJAMIN, W. Paris, Capital do Século XIX. In: **Walter Benjamin**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTLEY, Eric. “Craftsmanship in Uncle Vanya”. In: ECKMAN, Thomas (org.). **Critical Essays on Anton Chekhov**. Boston: G. K. Hall, 1989.
- BERDIAEV, Nikolai. **The Russian Idea**. Trad. R. M. French. Nova Iorque: Macmillan, 1948.
- BERDNIKOV, G. P. **Tchêkhov – dramaturg**. (Tchêkhov – dramaturgo). Leningrado, 1957.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERKÓVSKI, N. “Tchêkhov. Ot rasskazov i povestei k dramaturguii (okontchânie)”. **Russkaia Literatura**, I, 1966.
- BETHEA, David M. **The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.
- BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

- BIANCHI, Fátima de Fátima. **O “Sonhador” de A Senhoria de Dostoiévski: um “homem supérfluo”**. 2006. 175 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BRANDIST, Craig. **The Bakhtin Circle**. Londres: Pluto, 2002.
- BRECHT, Bertolt. O Pequeno Organon para o Teatro. In: **Teatro Dialético**. Trad. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BROOK, Peter. **The Empty Space**. Nova Iorque: Touchstone, 1996.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination** - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Yale: Yale University Press, 1995.
- BRUFORD, Walter Horace. **Chekhov and his Russia: a sociological study**. Hamden: Archon Books, 1957.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro** – Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- CARNICKE, Sharon Marie. **Checking out Chekhov** – a guide to the plays for actors, directors, and readers. Boston: Academica Studies Press, 2013.
- CARNICKE, Sharon. “Stanislavsky’s production of The Cherry Orchard in the US”. In: CLAYTON, Douglas (org.). **Chekhov Then and Now**. Nova Iorque: Peter Lang, 1997.
- CLAYTON, Douglas; MEERZON, Yana. **Adapting Chekhov** – the text and its mutations. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAVALIERE, Arlete. **Teatro Russo** – percurso para o estudo da paródia e do grotesco. São Paulo: HUMANITAS/ FAPESP, 2009.
- CHAKH-AZÍZOVA, T. K. **Tchékhov i Zapadno-Evropeiskaia Drama evo Vriêmeni**. Moscou: Iz. Naúka, 1966.
- CHALYGNA, O. **Poétika. Kompozitsia. Vriêmia**. Moscou: Obrazovanie 3000, 2010.
- CHALYGNA, Olga Vladímirovna. **Vriêmia v khudojestviennykh sistiemakh A. P. Tchékhova i Biélovo**. Dissertatsia na soiskánie stepen kandidata filologuitcheskikh nauk. Moscou: Rossískaia Akadêmia Nauk Institut Mirovoi Literatury A. M. Gorkovo, 1997. Disponível em: http://shaligina.narod.ru/disser_1.htm. Acesso em 10 dez. 2016.
- CHANTARIÊNKO, N. **Russkii Vodevil**. Moscou: Iskusstvo, 1970.
- CHUDAKÓV, A. P. **Chekhov’s Poetics**. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1983.
- CRITTENDEN, Cole M. **Theater in Time** – The meta-temporal drama of Chekhov, Vvedensky, and Havel. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller, 2009.
- DICKSON, Sara. **Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin**. Amsterdã: Rodopi, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Crocodilo e Notas de Inverno Sobre Impressões de Verão**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

ÉFROS, Nikolai. **Tri sestry**: piessa A. P. Tchékova v postanovke Moskovskovo Khudojestviennovo Teatra (As Três Irmãs: peça de A. P. Tchékov na encenação do Teatro de Arte de Moscou). Petrogrado: Svitozar, 1919.

EPCHTEIN, Mikhail. “Provintsia”. In: **Bog dietalei: Naródnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii** (Esseístika 1977-1988). Moscou: Iz. R. Ielinina, 1998.

ESSLIN, Martin. “Chekhov and The Modern Drama”. In: CLYMAN, Toby W. **A Chekhov Companion**. Connecticut: Greenwood Press, 1985.

ESSLIN, Martin. The **Theatre of Absurd**. Nova Iorque: Anchor Books, 1961, p. 67-68.
OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. **Bucknell Review**, 14, n13, p. 44-58, 1966.

EVDOKÍMOVA, Svetlana. “Chekhov’s Anti-Melodramatic Imagination: Inoculation against the Diseases of the Contemporary Theater”. In: FINKE, Michael C.; SHERBININ, Julie de. **Chekhov the Immigrant**: Translating a Cultural Icon. Bloomington: Slavica Publishers, 2007.

EVDOKIMOVA, Svetlana. Being as event, or the drama of Dasein: Chekhov's The three sisters. In: APOLLONIO; BRINTLINGER. **Chekhov for the 21st century**. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2012.

FERGUSON, Francis. “O enredo de O Cerejal”. In: **Evolução e Sentido do Teatro**. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. São Paulo: Zahar Editores, 1964.

FISHER JR., Ralph T. “Chekhov’s Russia: a historian’s View”. In: CLYMAN, Toby W. **A Chekhov Companion**. Connecticut: Greenwood Press, 1985.

FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas**: The Children’s Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

FREUD, S. “Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)”. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: **O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2016.

FREUD, Sigmund. “Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2016.

FROST, E. L. **Concepts of Time in the Works of Anton Cexov**. 1973. 298 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Línguas Eslavas e Literatura, University Of Illinois, Urbana-champaign, 1973.

GHEITH, Jehanne M. The Superfluous Man and the Necessary Woman: A “Re-Vision”. **Russian Review**, v. 55, n. 2, p.226-244, abr. 1996.

GILMAN, Richard. **Chekhov’s Plays**: an Opening into Eternity. New Haven: Yale University Press, 1995.

- GÓGOL, Nikolai. “O Inspetor Geral”. In: **Teatro Completo**. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GOMIDE, Bruno. “Aleksandr Herzen”. In: **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- GONTCHARÓV, Ivan. **Oblómov**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- GOODLIFFE, J. D. Goodliffe. Time in Chekhov's Plays. **New Zealand Slavonic Journal**, 1, p. 32-41, 1971.
- GOTTLIEB, Vera. **Chekhov and the vaudeville**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- GROMÓV, Mikhail. **Kniga o Tchékhove**, p. 56 *apud* BRAUN, Edward. “From Platonov to Piano”. In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (org.). **The Cambridge Companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GUINSBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante** – elementos melancólicos em Lira dos Vinte Anos, de Álvares de Azevedo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1997.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Trad. Maria Helena Martins, Maria Cristina de Alencar Silva, Camila Rocha de Moraes, Bruna Beffart, Andréa Souza de Menezes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HARTOG, François. Tempo e História: “como escrever a história da França hoje?”. **Revista História Social**, Campinas, nº3, p. 127-154, 1996.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOLLOSI, Clara. "Platonov" in Chekhoviana. **Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes**, v. 33, nº. 1, p. 19-31, mar. 1991.
- HRISTIĆ, Jovan. **Le Théâtre de Tchekhov**. Lausane: Archipel Slave/ L'Age D'Homme, 2009.
- HRISTIĆ, Jovan. Time in Chekhov: the Inexorable and the Ironic. **New Theatre Quarterly**, v. 1, nº3, p. 271-282, ago. 1985.
- IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.
- IBSEN, Henrik. **Espectros**. Trad. Leonardo Pinto e Silva. São Paulo: Carambaia, 2017.
- JAMESON, Fredric. O fim da temporalidade. Trad. Maurício Miranda. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, nº 22, p. 188, jan.-jun. 2011.
- JONES, W. G. Chekhov's undercurrent of time. **Modern Language Review**, v. 64, nº1, p. 111-121, jan. 1969.
- JORDHEIM, Helge. Introduction: multiple times and the work of synchronization. **History and Theory**, v. 53, nº4, p. 498-518, 2014.

KATÁIEV, Vladímir Borisovitch. Tchékhov i mifologuia novovo vriêmeni. **Filologuitcheski nauki**, nº5, p. 71-77, 1976. TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's The Bishop. **The Modern Language Review**, vol. 86, nº1, p. 131-136, jan. 1991.

KATÁIEV, Vladímir Borisovitch. **If Only We Could Know!** – An Interpretation of Chekhov. Trad. Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.

KATÁIEV, Vladímir Borisovitch. **Literaturnye Sviazi Tchékhoa**. Moscou: Izdatielstvo Moskovskovo Universiteta, 1989.

KATÁIEV, Vladímir Borisovitch. **Proza Tchékhoa**: problêmy interpretatsii. Moscou: Iz. MGU, 1979.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão** – a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KHVOCHTCHÍNSKAIA, Nadiêjda. **A Moça do Internato**. Trad. Odomiro Fonseca. São Paulo: Zouk, 2017.

KLAPURI, Tintti. "The Provincial Chronotope and Modernity in Chekhov's Short Fiction". In: STEINBY, Liisa; KLAPURI, Tintti (ed). **Bakhtin and his Others**: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism. Nova Iorque: Anthem Press, 2013.

KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL. **Saturne et la mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.

KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris. "Introducing Historical Poetics – History, Experience, Form". In: **Persistent Forms** – explorations in Historical Poetics. Nova Iorque: Fordham University Press, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2006.

KOSSELECK, Reinhart. **Estratos do tempo** – estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC Rio, 2014.

KRACAUER, Siegfried. **History**: the last things before the last. Nova Iorque: Oxford University Press, 1969.

KRACAUER, Siegfried. Time and History. **History and Theory**, v. 6, p. 65-78, 1966.

LADIN, Jay. "Fleshing Out the Chronotope." In: EMERSON, Caryl (ed.). **Critical Essays on Mikhail Bakhtin**. Nova Iorque: G. K. Hall & Co., 1999.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson, Proust – Tensões do tempo. In: **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LEVIN, Yury C. "Shakespeare and Russian Literature". In: PARFENOV, A.; PRICE, Joseph G. (orgs.). **Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries**. Newark: University of Delaware Press, 1998.

LIÉNSKI, Dmítii Timofiévitch. **Khorocha i durna, i glupa i umna**. Moscou: Iskustvo, 1970.

LIÉRMONTOV, Mikhail Iúrievitch Liérmontov. **O herói do nosso tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- LOEHLIN, James N. **Chekhov** - The Cherry Orchard. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.
- LOEHLIN, James. **The Cambridge Introduction to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- LÓTMAN, Iuri. **Semiosfera**. São Petersburgo: Iskustvo-SPB, 2000.
- LOUNSBERY, Anne. "To Moscow I Beg You": Chekhov's Vision of the Russian Provinces. **The Bulletin Of The North American Chekhov Society**, Toronto, v.XX , n. 1, p.2-22, Spring 2014.
- LOUNSBERY, Anne. "World Literature" and Russia. **Forum For World Literature Studies**, Xangai, v. 7, n. 2, 2015.
- LUKÁCS, Georg. "Narrar ou Descrever?". In: **Ensaio sobre literatura e estética**. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- MAETERLINCK, Maurice. **Os Cegos**. Tradução não publicada de Lara Biasoli Moler, p. 3-11 (não publicado).
- MAGARSHACK, David. **Chekhov the dramatist**. Londres: John Lehmann, 1952.
- MARSH, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed). **A History of Russian Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MARSH, Cynthia. "Two-Timing in Chekhov's Plays". In: BLOOM, H. **Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov—New Edition**. Nova Iorque: 2009.
- MCCAW, Dick. **Bakhtin and Theatre** – dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski. Londres: Routledge, 2016.
- McVAY, Gordon. **Chekhov's Three Sisters**. Bristol: Bristol Classical Press, 1995.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. As Três Irmãs. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.6, 2002.
- MENDES, Cleise Furtado. The lyrical action in contemporary drama. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 5, n. 2, p.6-15, 2015.
- MENDES, Cleise. O drama lírico. **ART**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 49, jul./set. 1981.
- MOISEEVNA, O. M. **Tchékhov i Problêma ideala**. Moscou, 2011.
- MORETTI, Franco. The Moment of Truth. **New Left Review**, Londres, v.1, n. 159, p. 39-48, set./out. 1986.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves. **Tchékhov e os palcos brasileiros**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2018.
- NASCIMENTO, Rodrigo; GOMIDE, Bruno. Tempo e drama: do presente absoluto à simultaneidade de temporalidades. **Aletria**, Belo Horizonte, v.29, nº1, p. 73-89, 2019.

- O'NEILL, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. Trad. Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- OBATNIN, Gennadi. "Two Hundred Years of Poshlost". In: ALAPURO, Risto (et al). **Understanding Russianness**. Nova Iorque: Routledge, 2012.
- ODESSKAIA, Margarita. Tri sestry: Simvolikovo-mifologuitcheskii podtiest. **Tchekhoviana – Tri Sestry 100 liet**. Moscou: Naúka, 2002.
- OSTRÓVSKI, Aleksandr Nikoláievitch. **Grozá**. Moscou: Eksmo, 2018.
- PAES, José Paulo. "Huysmans ou a nevrose do novo". In: HUYSMANS, J. –K. **Às Avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. (dir) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- PÍSSEMSKI, Aleksei. **Górkaia Sudbina**. São Petersburgo: Iz. F. Stellovskovo, 1862.
- PLANA, Muriel. "Romancização". In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- POLOTSKAYA, Emma. "Chekhov and his Russia". In: ALLAIN, Paul; GOTTLIEB, Vera. **The Cambridge Companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- POOLE, Brian. "From Phenomenology to Dialogue". In: HIRSCHKOP, K.; SHEPHERD, D. (ed). **Bakhtin and Cultural Theory**. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- PUSHKIN, Aleksandr. "On National-Popular Drama and the Play Martha the Seneschal's Wife". In: SENELICK, Laurence (org.). **Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- RAHMAN, Kate Sealey. "Aleksandr Ostróvskiy – dramatist and diretor". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed). **A History of Russian Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- RAMOS, Polyana de Almeida. **Gorie ot uma, de Aleksandr Griboiédov**: Tradução e Aproximações. 2010. 301 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura e Cultura Russa, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- RAYFIELD, Donald. **Anton Chekhov – A Life**. Londres: Faber & Faber, 2013.
- RAYFIELD, Donald. **The Cherry Orchard – Catastrophe and Comedy**. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1994.
- RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva: 1996.
- ROSENFELD, Anatol. "A essência do teatro". In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva/ EDUSP/ Editora da Unicamp, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

- ROUBINE. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SARAIVA, Sueli. **Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “A irrupção do romance no teatro”. Trad. Silvana Garcia. In: **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**, n. 28, p. 8-9, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “O Íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)”. In: **Sobre a Fábula e o Desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Escritas Dramáticas Contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno** – de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SEELEY, Frank Friedeberg. “The Heyday of the ‘Superfluous Man’ in Russia”. In: **The Slavonic and East European Review**. Vol. 31, nº 76, p. 94-95, dec. 1952.
- SEGRILLO, Angelo (org.); DOMINGUES, Camilo; FERRARO JR., Vicente Giaccagliani. **Rússia, ontem e hoje: ensaios de pesquisadores do LEA sobre a história da Rússia**. São Paulo : FFLCH/USP, 2016.
- SENELICK, Laurence (org). **Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists: An Anthology**. Austin: University of Texas Press, 2001.
- SENELICK, Laurence. **Anton Chekhov**. Londres: Macmillan, 1985.
- SENELICK, Laurence. **The Chekhov Theatre** – a century of the plays in performance. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.
- SHEVCHENKO, Mila B. **Melodramatic Scenarios and Modes of Marginality: The poetics of Anton Chekhov's early drama and of fin-de-siècle Russian popular drama**. 2008. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Literaturas e Línguas Eslavas, Universidade de Michigan, Ann Arbor, 2008.
- SILVA, Franklin Leopoldo e, “O tempo e a alma em Bersgon” (palestra), Centro Cultural Literário Escrevedeira, São Paulo, 26 fev. 2018.
- SLONIM, Marc. **Russian Theater** – from the Empire to the Soviets. Cleveland: The World Publishing Company, 1961.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. **Retrato del artista como saltimbanqui**. Trad. Belén Gala Valencia. Madri: ABADA Editores, 2007.
- STEWART, Walter K. **Time Structure in Drama: Goethe's Sturm Und Drang Plays**. Amsterdam: Editions Rodopi, 1978.

- STYAN, J. L. **Chekhov in Performance**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1971.
- SUKHIKH, I. N. **Problemy poétiki A. P. Tchékova**. (Problemas da Poética de Tchékov) Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês (séc. XVIII)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TABACHNIKOVA, Olga (org.). **Anton Chekhov through the eyes of Russian thinkers** – Vassilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov. Londres: Anthem Press, 2010.
- TAKEDA, Cristina. **O Cotidiano de uma Lenda**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.
- TCHAADÁIEV, Piotr. Primeira Carta Filosófica. In: GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). **Antologia do Pensamento Crítico Russo: (1802-1901)**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- TCHÉKHOV, Mikhail. **Vokrug Tchékova** (Acerca de Tchékov). Moscou: Moskovskii rabotchii, 1964.
- TCHUDÁKOV, A. P. **Mir Tchekhova: Vozniknoviênie i utverjdenie** (O Mundo de Tchékov: surgimento e afirmação). Moscou: Sov. Pissatiel, 1986.
- TCHÉKHOV, Aleksandr Pávlovitch. **Pisma A. P. Tchékovu evo brata Aleksandra Tchékova** (Cartas para A. P. Tchékov de seu irmão Aleksandr Tchékov). Moscou, 1939.
- TEZZA, Cristóvão. “A construção das vozes no romance”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- TISSI, Tieza. **As partituras de Stanislávski para As três irmãs, de Tchékov**: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012. 598 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- TOLSTÓI, Liev. **Infância, Adolescência, Juventude**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- TOMACHÉVSKI, Boris. “Temática”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- TURGUÊNIEV, Ivan. **Miésiats v deriévníe**. Moscou: Tsentr Knigi Rudomino, 2017.
- TURIN, Rodrigo. As (des)classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade. **Topoi (Rio de Janeiro)**, Rio de Janeiro, v. 17, nº33, p. 598, jul.-dez. 2016.

TURIN, Rodrigo. “A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, nº35, p. 55-70, jul.-dez. 2017.

TURNER, C. J. G. **Time and Temporal Structure in Chekhov**. Birmingham: Ed. University of Birmingham, 1994.

TURNER, C. J. G. Time in Chekhov’s Tri Sestry. **Canadian Slavonic Papers**. Vol. 28., mar. 1986, p. 64-79.

UBERSFELD, Anne. **L’École du Spectateur**. Paris: Éditions Sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VALENCY, Maurice. **The Breaking String** – the plays of Anton Chekhov. Nova Iorque: Oxford University Press, 1966.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. “Tragédia”. In: **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERHOEVEN, Claudia. “Wormholes in Russian History: Events ‘Outside of Time’ (Featuring Malevich, Morozov, and Mayakovsky)”. In: LORENZ, Chris; BEVERNAGE, Berber. **Breaking up time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

WEBER, Max. “Ciência como Vocação”. In: **Ciência e Política** – duas vocações. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2013.

WILES, Timothy J. **The Theater Event: Modern Theories of Performance**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2010

ZINGUERMAN, Boris. **Teatr Tchékova i ievro mirovoie znatchênie**. Moscou: RIK Russanova. 2001.